

Ігор Козлик

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

(Лекційні матеріали)



***І. В. КОЗЛИК***

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА  
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТИЧНОСТІ  
ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

*(ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ)*

Івано-Франківськ  
СИМФОНІЯ ФОРТЕ  
2022

УДК 82.09"652/653"(075.8)  
К 59

*Друкується за ухвалою Вченої ради Факультету філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

РЕЦЕНЗЕНТИ:

доктор філологічних наук, професор **Наталія Висоцька** (Київський національний лінгвістичний університет)

доктор філологічних наук, старший науковий співробітник **Юрій Пелешенко** (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ)

доктор філологічних наук, професор **Петро Рихло** (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича)

К 59 **Козлик І. В.**

Зарубіжна література європейської Античності та Середньовіччя (Лекційні матеріали) : навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.]. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2022. – 254 с.: іл.

**ISBN 978-966-286-238-6**

У посібнику системно-аналітично розглянута «онтологічна картина» розвитку красного письменства історико-літературних епох Античності та Середньовіччя у єдності світоглядного, естетичного та поетологічного рівнів оприявлення.

Для студентів філологічних і гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти, аспірантів, науковців, учителів-словесників.

УДК 82.09"652/653"(075.8)

К 59 **Kozlyk, I. (2022), *Foreign literature of European Antiquity and the Middle Ages (Lectures)*, Symfoniia forte, Ivano-Frankivsk, 254 p. (in Ukrainian).**

**ISBN 978-966-286-238-6**

The manual presents a systemic-analytical consideration of "onthological picture" of the development of literature during the epochs of Antiquity and Middle Ages in terms of worldview, aesthetic and poetic aspects.

For students majoring in Philology and the Humanities, postgraduate students, scholars and teachers of language and literature.

UDC 82.09"652/653"(075.8)

**ISBN 978-966-286-238-6**

## ЗМІСТ

### ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТИЧНОСТІ

<b>Вступ</b>	Загальне визначення .....	8
	Збереженість і реконструкція античної літератури .....	10
	Значення античної літератури в історії європейської культури і для актуальної сучасності .....	12
	Географічні межі античної культури .....	15
	Історичні межі античної культури та місце літератури в її системі .....	17
<b>Онтологічна картина розвитку античної літератури</b>	Антична література у загальній періодизації світового літературного процесу .....	23
	Інтегральні характеристики античної літератури як давньої літератури .....	29
	Система жанрів в античній літературі .....	67
	Система стилів в античній літературі .....	73
	Система мови в античній літературі .....	74
	Система вірша в античній літературі .....	77
	Висновок .....	97

## ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

<b>Загальна характеристика епохи</b>	Середньовічна цивілізація і середньовічна культура: співвідношення і періодизація .....99
	Синтез античності і християнства як базове джерело формування європейської літературної традиції .....102
	Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за доби європейського Середньовіччя .....128
<b>Основні категорії середньовічної культури</b>	«Картина світу» середньовічної людини .....139
	Категорія «простір» у середньовічній «картині світу» .....145
	Категорія «час» у середньовічній «картині світу» .....149
	Проблема людини як індивіда в середньовічній свідомості і культурі .....156
<b>Естетика Середньовіччя</b>	Специфіка середньовічного мистецтва .....162
	Погляди на мистецтво .....167
	Розуміння прекрасного .....169
	Поняття форми .....172
	Розуміння творчості .....174
	Питання про відношення мистецтва до дійсності .....175
Співвідношення «мистецтво і правда» .....177	

<b>Специфіка і склад середньовічної літератури</b>	Найсуттєвіші стадіальні ознаки середньовічної літератури .....	181
	Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя .....	186
	Жанрова система в середньовічній літературі .....	189
	Проблема слова в поезії середньовічної літератури .....	195
	Художній простір у середньовічній літературі .....	197
	Художній час у середньовічній літературі .....	204
	Висновок .....	210

## ДОДАТКИ

Тематична структура курсу «Зарубіжна література. Античність і Середньовіччя» .....	214
Учені та перекладачі, які вивчали словесну спадщину часів європейської Античності та Середньовіччя .....	219
Показчик імен і назв творів .....	247



**ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ  
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТИЧНОСТІ**



# ВСТУП

---

## ЗАГАЛЬНЕ ВИЗНАЧЕННЯ

Антична<sup>1</sup> література чи література європейської Античності – це література середземноморського культурного кола рабовласницької доби<sup>2</sup>. Йдеться про літературу Давньої Греції та Риму. Разом з близько-східними<sup>3</sup> (давньоєгипетська, шумерська, аккадська / вавиліно-асирійська, хетська, хуритська), давньокитайською, давньоіндійською, давньоіранською та давньоєврейською літературами вона в загальній типології еволюційного розвитку красного письменства утворює коло давніх літератур.

---

<sup>1</sup> Слово «**античний**» походить від латинського «antiquus», що означає «давній».

<sup>2</sup> **Рабство** – система суспільного устрою, у якому у приватній власності людей перебувають, крім засобів виробництва, і люди, яких називають рабами. Раб не належить самому собі й не має права собою розпоряджатися.

<sup>3</sup> **Стародавній Близький Схід** був домівкою раннях цивілізацій на території, яка приблизно відповідає сучасному Близькому і Середньому Сходу: Межиріччя (сучасний Ірак, південно-східна Туреччина, південно-західний Іран, північний схід Сирії і Кувейт), стародавній Єгипет, стародавній Іран (Елам, Мідія, Парфія і Персія), Анатолія / Мала Азія і Вірменське нагір'я (турецька Східна Анатолія, Вірменія, північний захід Ірану, південна Грузія і західний Азербайджан), Левант (сучасна Сирія, Ліван, Палестина, Ізраїль і Йорданія), Кіпр і Аравійський півострів.

Хронологічно йдеться про літературу Давньої Греції та Риму від X–IX ст. до н.е. аж до IV–V ст. н.е.<sup>4</sup>, тобто до перетворення християнства на панівну релігію (IV ст. н.е.<sup>5</sup>). Відповідно, увесь наступний період складного і важкого переходу від античності до християнства, незважаючи на велику кількість пережитків античної язичницької культури (зокрема, творчість останніх письменників-язичників, які жили в умовах пізньої, християнської імперії), доречно розглядати як передісторію середньовічної літератури. «Твори, – читаємо з цього приводу в О. І. Білецького, – писані грецькою мовою після V століття (н.е.) належать до візантійської, а з другої половини XV віку <1453 – падіння Константинополя і кінець Візантійської імперії> – до новогрецької літератури. Старогрецька літературна мова на той час давно вже була мовою „мертвою”»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> **Н.е.** – нова (наша) ера. **Ерою** зветься відправний пункт кожної певної хронології. Давні греки вели літочислення за «олімпіадами» – чотирилітніми відрізками часу поміж спортивними змаганнями у святилищі Олімпія (північно-західна частина півострову Пелопоннес, що на півдні Греції). На ці змагання представники всіх грецьких племен з'їжджалися з 776 р. до н.е., а римляни – з гаданого року заснування Рима (753 р. до н.е.). Нова або християнська ера лічить роки від народження Христа. В 580 р. її запропонував чернець, римський абат Діонісій Малий (*лат. Dionysius Exiguus*, бл. 475–550), а остаточно увів у вжиток у 800 р. представник династії Каролінгів, імператор Заходу Карл I Великий (*нім. Karl der Große, лат. Carolus Magnus, фр. Charlemagne, 747–814*). Згідно з цією лічбою, роки до нової ери йдуть у спадному (низхідному) порядку, а з початку нової ери – у порядку висхідному.

<sup>5</sup> Див.: Гаспаров М. Л. Введение. *История всемирной литературы: в 9 т.* / гл. ред. Г. П. Бердников. Москва: Наука, 1983. Т. 1 / отв. ред. И. С. Брагинский. С. 305.

<sup>6</sup> Білецький О. І. Антична літератури. *Збір. праць: у 5 т.* Київ: Наук. думка, 1966. Т. 5: Зарубіжні літератури. С. 11.

## ЗБЕРЕЖЕНІСТЬ І РЕКОНСТРУКЦІЯ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Літературна продукція Античності була величезною. До нас дійшла її дуже мала частина. «Стихійні нещастя, війни, зовнішні і внутрішні, прояви релігійного християнського фанатизму та інші подібні причини, – зазначає О. І. Білецький, – скоротили літературну спадщину античності до порівняно мізерних розмірів. Античні „книги” писано на сувоях папірусу<sup>7</sup> – матеріалу німецького, – і тільки з IV віку (до н.е.) як матеріал до писання стали вряди-годи вживати пергамент<sup>8</sup>. І самий матеріал і спосіб виготовлення книги не забезпечували ні тривкості, ні великої кількості примірників»<sup>9</sup>.

Повністю або майже повністю до нас дійшли твори одиниць – Платона, Вергілія і Горація. Від більшості відомих нам письменників збереглася лише мала частка їхньої спадщини: від Есхіла – 7 драм із 80–90, від Софокла – 7 драм зі 120, від Лівія – 35 книг з 142. А величезну кількість письменників, зокрема таких визначних як Архіло́х, Стесі́хор, Ё́нній, Варро́н, Корне́лій Галл та ін., ми знаємо тільки за іменами і незначними уривками творів.

Відбір збережених пам'яток античної літератури значною мірою був справою школи. Відбирали і переписували твори тих авторів, яких читали і вивчали у

---

<sup>7</sup> **Папірус** – товстий папероподібний матеріал, виготовлений із стебл поширеної в давньому Єгипті і схожої на очерет рослини циперус папірус (*Suregus papyrus*) з родини осокових.

<sup>8</sup> **Пергамент** (нім. *Pergament*, від грец. *Πέρυαμον* – від назви міста Пергам у Малій Азії, де в II ст. до н. е. широко застосовувався пергамент) – матеріал для письма з недубленої шкіри тварин, який був у вжитку до винаходу паперу.

<sup>9</sup> Білецький О. І. Античні літератури. С. 12.

нижчій і вищій школі. Твори інших авторів, через крихкість папірусу (основного античного матеріалу для письма), швидко зникали. Як наслідок, на початок Пізньої Античності (III–V ст. н.е.) пам'ятки Ранньої Античності (VIII ст. до н. е. – V ст. до н.е.) виявилися майже цілком забутими.

Чинниками, які обумовили збереженість пам'яток античної літератури, були:

- визнання за твором статусу великого і класичного (саме тому до нас дійшов Евріпід і не дійшов Агафόν, дійшов Вергілій і не дійшов Корнелій Галл);

- втілення у творі аристократичної ідеології і його належність до офіційної літератури (тому не збереглися грецькі і римські міми, не збереглася «Історія» Азінія Полліона, не збереглися антихристиянські трактати пізніх філософів);

- час написання: твори більш пізні заступали твори більш ранні (тому нам відомо багато дрібних поезій елліністичних ліриків (III–II ст. до н.е.) і дуже мало творів ліриків VII–V ст. до н.е.; нам відомі поеми посередніх авторів Сілія і Стація, але невідомий епос Еннія);

- підміна великих за обсягом оригінальних творів скороченими переробками і виписками (велика «Історія» Гнея Трога Помпея (I ст. до н.е. – I ст. н.е.) загинула через те, що її читали тільки в скороченому вигляді римського історика III ст. н.е. Марка Юніана Юстіна).

Склад відомих сьогодні пам'яток античної літератури усталився здебільшого впродовж III–VIII ст. н.е. Це копії та копії копій, зроблені середньовічними монахами, починаючи з IX ст. н.е. І тільки невелика кількість уривків дійшла до нас у тому вигляді, в якому їх читали за античних часів: це грецькі папірусні фрагменти, знайдені при розкопках у Єгипті (найбільший серед них, опублікований 1959 р., містить комедію афінянина

Менандра «Відлюдник»). Нарешті, єдиний матеріал для судження про силу-силенну незбережених текстів – це відгуки, згадки, цитати і перекази (інколи досить розлогі), які можна зустріти в тих письменників, чиї твори вціліли.

### **ЗНАЧЕННЯ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ДЛЯ АКТУАЛЬНОЇ СУЧАСНОСТІ**

Особливе місце античної літератури, попри визнання вагомості ролі у формуванні загальноєвропейської культурної традиції, обумовлене її історичним зв'язком з культурами Нової Європи. Кожна з наступних історичних різновидів європейських суспільств (суспільно-економічних і політичних систем) у часи свого розквіту, виходячи з власних специфічних міркувань, у пошуках духовної спорідненості зверталася до тих чи тих культурних пластів Античності (*наприклад*, «каролінгське відродження» IX ст.<sup>10</sup> і «відродження» XII ст., епоха Рене-

---

<sup>10</sup> **Каролінгське відродження** (*фр.* renaissance carolingienne) – період розвитку освіти, науки та мистецтва у Середньовічній Європі в кінці VIII – на початку IX ст., пов'язаний із правлінням короля франків Карла Великого (правл. 768–814) та його спадкоємців. Карл Великий підкорив собі великі території в Європі. 800 р. він був проголошений імператором Священної Римської імперії. Для управління великими володіннями Карлу потрібні були освічені люди. Частково їх запрошували з інших країн, але імператор доклав зусиль для підготовки своїх кадрів. Він заснував 794 р. школу (Академію) при своєму палаці в Аахені (Північний Рейн-Вестфалія, Німеччина), яку очолив запрошений із Англії англосаксонський чернець-бенедиктинець, учений та педагог Алкуїн (735–804). Карл Великий підтримував монастирі як центри освіти, зробив латину офіційною мовою в імперії. Каролінгський ренесанс був першим

сансу XIV–XVI ст., доба Класицизму та Просвітництва). Таку увагу до античної спадщини іноді називають «відродженням класичної давнини».

Зокрема, основні концепції літератури і літературної творчості, які панували в Європі до родоначальника німецької класичної філософії Іммануїла Канта (1724–1804), а інколи і пізніше, безпосередньо спиралися на відповідні концепції давньогрецького вченого-енциклопедиста, філософа, логіка, засновника класичної (формальної) логіки Арістотеля (384 – 322 до н.е.) та його вчителя, давньогрецького мислителя, засновника філософської школи, відомої як Академія Платона, одного із основоположників європейської філософії Платона (427–347/348 до н.е.).

Саме пам'ятки античної літератури упродовж століть вважали у Європі зразками неперевершених літературних досягнень. Для класиків своїх національних літератур першого європейського гуманіста, фундатора нової європейської поезії італійця Франческо Петрарки (1304–1374), для драматурга-класициста француза Жана-Батіста Расіна (1639–1699) чи поета-класициста і вченого-природознавця світового рівня росіянина Михайла Ломоносова (1711 –1765) найвищою похвалою було порівняння з античним письменником. Глибоко закорінена в античний світ і творча спадщина українсь-

---

відродженням вченості і літератури у тодішньому постварварському світі. Німецький філолог, перекладач, фахівець із романських літератур Ернст Курціус (1886–1956) вважає, що Каролінгський ренесанс – повернення до античних традицій і водночас відрив від зруйнованої римської культури. (Див.: Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. С. 431).

кого просвітителя-гуманіста, філософа, поета і педагога XVIII ст. Григорія Сковороди<sup>11</sup>.

Система жанрів європейської літератури з її чітким виокремленням літературних родів епосу, лірики і драми, поетичних жанрів оди, елегії та пісні, драматичних жанрів трагедії та комедії безпосередньо розвивалася із системи жанрів античної літератури.

Античною риторикою була сформована система стилів європейської літератури з її класифікацією прийомів, розрізненням метафор, метонімії й інших тропів та поетикальних засобів. І система версифікації<sup>12</sup> новоєвропейських літератур, доволі таки віддалена від античного віршування, зазвичай осмислюється у термінах античної метрики<sup>13</sup>. І лише в XIX ст. теорія літератури почасти звільнилася від античних зразків, вплив яких за інерцією ще довго зазнавала шкільна (гімназійна) освіта.

Саме у такий спосіб античність виявилася духовною опорою європейської культури у вирішальні моменти її розвитку.

Сучасному читачеві антична культура близька своїм гуманістичним змістом. Щоправда, тут йдеться не про елементи гуманістичної ідеології, які існують у будь-якій людській культурі, а про саму структуру гуманістичної ідеології, що склалася в Європі Нового часу

---

<sup>11</sup> Принагідно зазначу, що М. В. Ломоносов і Г. С. Сковорода були вихованцями Києво-Могилянської академії, у якій до групи навчальних предметів ординарного класу входили поетика, риторика та філософія.

<sup>12</sup> **Версифікація** – мистецтво висловлювати свої думки у віршованій формі, а також система організації поетичного мовлення на основі закономірного повторення певних мовних елементів, сформованих культурно-історичною традицією певної національної мови.

<sup>13</sup> **Метрика** – давньогрецьке вчення про будову і ритміку віршового мовлення.

на базі, успадкованій від європейської античності. Філософська теорія і літературна практика Давньої Греції та Риму сформували поняття про цінність людської особистості, про гармонійний розвиток духовних і фізичних сил людини, про розумну єдність свободи особистості і порядку суспільства, про наскрізний закон, що визначає норми життя природи, людини і людства. Саме в античному місті-державі – полісі – історичні умови примусили людину усвідомити себе «суспільною / політичною твариною» (говорячи словами з «Політики» Арістотеля), «поставили в центр людської свідомості ту проблему єдності особистості й суспільства, яка залишилася основною у всьому наступному розвитку європейської гуманістичної культури. Спільність цієї традиції, – висновує М. Л. Гаспаров, – і визначає той факт, що серед усіх культур Давнього світу європейська античність так духовно близька нашому часові»<sup>14</sup>.

## ГЕОГРАФІЧНІ МЕЖІ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Колискою античності була Давня Греція, яка спиралася у своєму виникненні і розвитку на крито-мікенську культуру II тис. до н. е.<sup>15</sup>, тісно пов'язану з культурним колом Близького Сходу, особливо Малої Азії та Єгипту. Саме з Греції, завдяки розселенню самих греків по заморських колоніях та пов'язаної з цим

---

<sup>14</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 312.

<sup>15</sup> **Крито-мікенська (Егейська) культура** – загальна назва цивілізацій бронзової доби у III–II тис. до н.е. на островах Егейського моря, Криті, у материковій Греції та Малій Азії (насамперед Анатолія – тепер азійська частина Туреччини).



еллінізації<sup>16</sup>, антична культура поширилася на простори Середземномор'я.

Вирізняють три етапи розповсюдження античної культури, пов'язані з трьома хвилями колонізації:

1) доба колонізації VIII–VI ст. до н.е.: антична культура поширюється самими грецькими поселенцями по всіх берегах Середземного і Чорного морів, від Марселя до Кіпру і від Азоба до Киренаїки (тепер – північний схід сучасної Лівії);

2) доба еллінізму IV–III ст. до н.е.: антична культура поширюється шляхами македонських завоювань Персії (південний Іран) на Схід, досягаючи Індії та Середньої Азії. Давні македонці, як споріднений з греками народ, перебували під впливом грецької культури з найдавніших часів;

3) доба римських завоювань II–I ст. до н.е.: антична культура поширюється на захід до берегів Атлантичного океану; римляни як народ, що зберігає відчутний комплекс самотніх культурних особливостей, зазнали грецького впливу порівняно пізно – у IV–III ст. до н.е. Але у сфері літератури і мистецтва грецький елемент переважав беззастережно: грецьку мову мав знати кожен освічений римлянин, грецька література мала бути взірцем для кожного римського письменника, і саме наближеністю до цього взірця визначалася його художньо-естетична вартісність<sup>17</sup>.

При цьому свій внесок в античну культуру зробили і численні середземноморські народи, які пройшли школу грецького впливу на Сході і греко-римського впливу на Заході. Але давньогрецький письменник-са-

---

<sup>16</sup> **Еллінізація** – перейняття негреками грецької мови, культури, звичаїв і традицій.

<sup>17</sup> Див.: Гаспаров М. Л. Введение. С. 304.

тирик і фантаст сирієць Лукіан із Самосати (бл. 120–180), давньоримський письменник і поет, автор знаменитих «Метаморфоз», уродженець римської провінції Африка (на півночі африканського континенту) Апулей (124/125 – бл. 170), давньоримський поет і філософ, уродженець Кордуби (тепер м. Кордова, регіон Андалусія в Іспанії, провінція Кордова) Луцій Анней Сенека Молодший (4 до н.е. – 65 н.е.), давньоримський поет і ритор, уродженець м. Бурдігаль (нині Бордо, Франція), представник галльського роду з кельтським корінням Децим Магн Авсоній (310–395) – усі вони користувалися грецькою або латинською мовами і відчували себе представниками єдиної греко-римської культури.

Загалом річки Рейн і Дунай на півночі, Атлантика на заході, пустеля Сахара на півдні, Іранське нагір'я на сході стали кордонами зони інтенсивного розвитку античної культури. Проте спорадичний вплив останньої відчувався і за вказаними зональними межами.

### **ІСТОРИЧНІ МЕЖІ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МІСЦЕ ЛІТЕРАТУРИ В ЇЇ СИСТЕМІ**

Місце письменника у суспільстві і місце літератури у суспільній свідомості істотно змінювалися протягом античних часів під впливом наслідків природного розвитку суспільства, зокрема розділення фізичної і розумової праці, процеси якого мали свою специфіку в літературній сфері.

За час існування античної літератури античне суспільство пройшло три еволюційні стадії:

1) перехід від общинно-родового ладу до рабовласницького, від патріархального рабства до класичного, від «царської влади» з її демократичною інерцією до

аристократичної республіки. У Греції ця стадія завершилася десь у VIII ст. до н.е., коли провідне місце посідають міста на Егейському побережжі Малої Азії. Писемної літератури тоді взагалі не було. Носієм словесного мистецтва був співець (аед або рапсод<sup>18</sup>), який створював свої пісні для бенкетів і народних свят. Вважалося природним, що співець своїми піснями, як і ремісник своїми виробами, «обслуговує» увесь (знатний і простий) народ, тому в гомерівській мові співець, тесля чи коваль називаються одним словом – «деміург» (від давньогрецького слова *δημιουργός*, що означає «майстер, спеціаліст, ремісник, творець»). Літературною пам'яткою цього періоду залишився епос Гомера;

---

<sup>18</sup> **Аед** (від грец. *αοιδός* співець) – давньогрецький виконавець епічних пісень. У добу, коли ще не існувало зафіксованих текстів, імпровізував під супровід струнного інструмента. У гомерівських поемах зображений як професійний виконавець на службі общин або царів. Були і мандрівні аеди. Їхнє мистецтво відіграло значну роль у розвитку грецького епосу. **Рапсод** (від грец. *ραψωδοί*, від *ράπτω* зшиваю, складаю і *ὠδή* пісня) – давньогрецький мандрівний виконавець епічних поем. У гомерівських поемах є слово «аед», та немає слова «рапсод», хоча у давнину Гомера вважали рапсодом. У VII–VI ст. до н.е., коли музика відокремилася від рецитації (декламації перед аудиторією), замінив аеда. На відміну від останнього, не імпровізував і не змінював текст усталених пісень, а виступав тільки декламатором, який без музичного супроводу, але по-особливому, ніби співаючи, читає вже закріплений в усній або писемній традиції текст епічної поеми, особливо Гомера. У докласичний період рапсоди перенесли давньогрецький епос з узбережжя Малої Азії на грецький материк і в південну Італію. У класичну добу Давньої Греції вони постають не лише професійними виконавцями епічних поем, що беруть участь у змаганнях на суспільних святах, а й інтерпретаторами поем Гомера. Мистецтво рапсодів перетворилося на частину театрального мистецтва і функціонувало до початку Пізньої Античності у формі, наближеній до музичної мелодекламації.

2) VII–IV ст. до н.е., коли розгорнулася класична антична форма рабовласництва. Рабська праця і вільна праця у господарстві більш-менш урівноважені. Основою суспільного життя є незалежна держава-місто – поліс, утворений містом з прилеглими до нього селами. Поліси мали зазвичай республіканський устрій (тільки громадянин поліса міг володіти землею і рабами і брати участь в управлінні містом). Саме за часів полісного ладу з’являється писемна література: і поеми епіків, і пісні ліриків, і трагедії драматургів зберігаються вже у записаному вигляді, хоча поширюються в усній формі (поеми декламують рапсоди, пісні виконують у колі друзів, трагедії розігрують на всенародних святкуваннях, філософські вчення викладають у бесідах з учнями, навіть історик Геродот (бл. 484–425 до н.е.), пізніше названий Ціцероном «батьком історії», публічно читає свою працю «Історія» (тут описані греко-персидські війни і звичаї тогочасних народів) на Олімпійських іграх). Тому літературна творчість ще не сприймається як відокремлена розумова праця – це лише одна з другорядних форм суспільної діяльності людини-громадянина. *Наприклад*, в епітафії Есхіла зазначено, що він брав участь у переможних битвах з персами, і немає жодної згадки про те, що він писав трагедії:

Тут, у землі хлібодайної Гели, впокоївсь навіки  
Житель афінський – Есхіл, Евфориона син.  
Довговолосі мідійці змогли оцінити його силу,  
А марафонська рівнина – свідок відваги його.

Эвфорионова сына, Эсхила Афинского, тело  
скрыто под этой плитой в Геле, родящей хлебà;  
пусть об отваге его Марафонское поле расскажет  
и испытавший её род густогривых мидян.

Αίσχύλον Εύφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει  
μῆμα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας·  
ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἄλλος ἂν εἴποι  
καὶ βαρυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος<sup>19</sup>.

У V–IV ст. до н.е. провідну роль у житті полісної Греції відіграють Афіни, в літературі зазнає розквіту аттична драма V ст. до н.е. (трагедії Есхіла (525–456 до н.е.), Софокла (496–406 до н.е.), Евріпіда (480–406 до н.е.), комедії Арістофана (бл. 446–388)) і аттична проза IV ст. до н.е. (Ісократ (436–338), Демосфен (384–322), Ксенофонт Афінський (бл. 426–354), Платон, Арістотель). Література має тісний зв'язок з політичною боротьбою різних прошарків і груп усередині рабовласників: лірика давньогрецьких поетів Солона (бл. 640–559 р. до н.е.) чи Алкея (630/620–після 580 до н.е.) була засобом боротьби між аристократією і демократією в полісі; Есхіл вставляє в трагедію розгорнуту програму діяльності афінського ареопагу (державної ради, про роль якої тоді точилися гарячі суперечки); Арістофан майже в кожній своїй комедії виступає з прямими політичними деклараціями;

3) з кінця IV ст. до н.е. до кінця Античності – час великих військово-монархічних держав (провідне місце посідають спочатку утворені на руїнах держави Олек-

---

<sup>19</sup> Епітафія була написана невдовзі після смерті Есхіла. **Гéла** – місто на о. Сицилія, засноване VII ст. до н.е. грецькими колоністами з островів Родоса і Криту на місці, де річка Гелос впадає в море. Саме в цьому місці помер Есхіл. **Марафонська рівнина (Марафонський гай / рос. Марафонское поле)** – місце, де відбулася знаменита битва з персами. **Довговолосі мідійці** – мідійці і перси носили довге волосся, дрібно закручене, як у ассирійців. (Див. про це: Sommerstein Alan H. *The Tangled Ways of Zeus: And Other Studies In and Around Greek Tragedy.* Oxford University Press, 2010. P. 59–66).

сандра Македонського (356–323 до н.е.) елліністичні монархії, а пізніше – римська держава, яка завоювала усе Середземномор'я), в межах яких на принципі самоврядування продовжують існувати поліси як їхні складові компоненти. У цей час писемна література стає нарешті основною формою словесності. Літературні твори пишуться і розповсюджуються як книги. Стандартний тип античної книги – це папірусний сувій або пачка пергаментних зошитів загальним обсягом близько тисячі рядків (саме такі книги мають на увазі, коли кажуть: «твори Тіта Лівія склалися з 142 книг» тощо). Створюється організована система книговидавання і книготоргівлі (у спеціальних майстернях кваліфіковані раби під диктовку наглядача виготовляли відразу по декілька примірників книжного тиражу). Книга стає більш доступною. Читалися книги (навіть прозові), як і раніше, вголос (звідси – виняткова важливість риторики в античній культурі), але вже не публічно, а кожним читачем окремо. Відстань між письменником і читачем збільшується, змінюються і стосунки між ними: це вже не рівноправні стосунки громадянина і громадянина, читач може дивитися на письменника зверхньо, як на неробу і пустодзвона, або навпаки, може захоплюватися письменником, як модним співцем чи атлетом. Інакше кажучи, образ письменника починає роздвоюватися між образом натхненного співрозмовника богів і образом марнославного дивака, улесника і жебрака. У Римі аристократичний практицизм знаті довго розглядав поезію як заняття пустих нероб. Із занепадом полісного устрою і диференціацією літератури її політична роль слабшає, зосереджуючись здебільшого на красномовстві (давньогрецький політичний оратор, з іменем якого пов'язують розквіт нового стилю аттичної прози, Демосфен, давньоримський ора-

тор Марк Туллій Цицерон (106 – 43 до н.е.) та історичній прозі (давньогрецький історик Полібій із Мегалополья (бл. 200–120 до н.е.), давньоримський історик Публій Корнелій Тацит (бл. 54–117)), поезія поступово стає аполітичною, і її політичні висловлювання все частіше зводяться до улесливих похвал правителю або до абстрактних скарг на недосконалість усього людського.

Соціальний вигляд античної літератури у цілому був одноманітним. «Літератури рабів» не було, хоча існували намогильні написи рабів на похованнях рабів, та ці тексти не утворювали літератури. У творах письменників, які походили з сімей вільновідпущених з рабів (наприклад, давньоримський драматург-комедіограф африканського походження Публій Теренцій Афр (190/ 185 – 159 до н.е.), давньоримський поет-байкар грецького походження Федр (бл. 15 до н.е. – бл. 60 н.е.) або давньогрецький філософ-стоїк<sup>20</sup> Епіктет

---

<sup>20</sup> **Стоїцизм** – учення однієї з найвпливовіших філософських шкіл Античності, заснованої близько 300 р. до н.е. Своє ім'я школа отримала від назви портика (галереї з відкритою колонадою на поздовжньому боці будівлі) Стоа Пойкіле (*грец.* στοά ποικίλη, букв. «розписний портик»), де засновник стоїцизму, Зенон із Кітіона (бл. 336–264 рр. до н.е.), вперше виступив як самостійний учитель. Стоїки вважали логіку (вчення про уявлення, судження, умовиводи і докази; складалася з риторики (науки розмовляти) та діалектики (науки сперечатися)), фізику (вчення про світобудову та закони функціонування Всесвіту) і етику (вчення про належне) частинами філософії. Відоме їхнє порівняння філософії з фруктовим садом, де логіка – садова огорожа, фізика – фруктове (фруктові) дерево(а), а етика – плоди дерева, тобто результат, що базується на певних (зумовлено-визначених) принципах і обмежений певними рамками. Стоїцизм був впливовим філософським напрямком від епохи раннього еллінізму аж до кінця античного світу. Свій вплив ця школа зберегла і в майбутні філософські епохи. Епіктет належав до третього – римського – періоду (I–III ст. н.е.).

(бл. 50 – бл. 140)), майже не відчувається світоглядних і психологічних складових мислення рабів як окремої суспільної складової рабовласницького суспільства: ці античні діячі повністю асимілювали погляди своїх вільних читачів. Елементи ідеології рабів мають в античній літературі лише непряме оприявлення, а саме – в художніх творах, де дійовими особами виступають раб або вільновідпущений.



# ОНТОЛОГІЧНА КАРТИНА РОЗВИТКУ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

## АНТИЧНА ЛІТЕРАТУРА У ЗАГАЛЬНІЙ ПЕРІОДИЗАЦІЇ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

У загальній періодизації світового літературного процесу від найдавніших часів до сучасності антична література пов'язана з двома першими макроетапами (стадіями)<sup>1</sup>: дорефлексивного традиціоналізму та рефлексивного традиціоналізму.

Макроетап *дорефлексивного традиціоналізму*, який охоплює словесну культуру і на дописемній стадії, і в літературах давнього Близького Сходу, і в архаїчних ви-токах самої грецької літератури, сягає найдавніших (до-літературних) часів і завершується в Давній Греції у V–IV ст. до н.е. Це долітературна стадія, оприявлена у фольклорі. Виконавці фольклору не розмірковують над формами своїх творів (дорефлексивність). Самі ці форми є незмінними, усно передаючись у певному вигляді

---

<sup>1</sup> П. О. Грінцер називає їх глобальними епохами, а С. С. Аверинцев – якісними станами культури. В. І. Тюпа (щоправда, більш диференційовано) говорить про парадигми художності, тобто про панівні впродовж певного історичного періоду початкові концептуальні схеми, моделі постановки питань і їхнього вирішення. (Див.: Тюпа В.И. Парадигмы художественности. *Дискурс*. Новосибирск, 1997. № 3–4. С. 175. URL: [http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse34\\_2.htm](http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse34_2.htm)).

(традиціоналізм). Словесність ще не усвідомлює себе як особливу реальність – власне літературу, тобто не відрізняє себе від реальності побуту чи культу. Немає жодних форм літературної теорії. Жанр словесної діяльності визначають з позалітературної ситуації, яка забезпечувала його побутову і культову доречність. *Наприклад*, фольклорне голосіння (плач, як-от: грецький «трéнос», біблійна «кінá») – це те, що співучим голосом викликається у ситуації общинного трауру, а гімн (біблійний «псалом») – це те, що з певними рухами тіла оспівується у ситуації общинної богопошани. Носії фольклору не є авторами виконуваних ними творів. Авторство ототожнюється з поняттям авторитету (давньоєгипетські «приповідки Птахотепа», давньоєврейські «псалми Давида», давньогрецькі «байки Езопа»).

Макроетап *рефлексивного традиціоналізму*, який охоплює класичну й елліністичну грецьку літературу та римську літературу доби Античності, західноєвропейську літературу Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класицизму, Просвітництва, хронологічно простягається від IV ст. до н.е. і аж до XVIII ст. н.е. включно (в східних літературах до XIX ст.). Сутність повороту світової літературної еволюції до рефлексивного традиціоналізму полягає в тому, що література (зокрема європейська) починає усвідомлювати себе реальністю особливого ґатунку, відмінною від реальності побуту і культу. «На кінець еллінської класики, – зазначає С. С. Аверинцев, – це самовизначення літератури оформилося в народжені поетики і риторики – літературної теорії та літературної критики». Жанр «отримує характеристику своєї сутності з власних літературних норм, кодифікованих поетикою або риторикою». Номенклатура жанрів, сформованих на попередній стадії дорефлексивного традиціоналізму і, за словами С. С. Аверинцева, «енергійно

переосмислених» під впливом повороту до рефлексивного традиціоналізму, наочно фіксує здійснений смисловий зсув: *наприклад*, «трагедія» (від *дав.-гр.* τράγος, tragos – цап, ὄδη, ode – пісня) як первісно ритуальна «цап'яча пісня» перетворюється на віршований твір з драматичного роду, правила якого сформульовані Арістотелем і який в принципі може стати драмою для читання<sup>2</sup>; своєю чергою, «епіграма» з «напису» на камені чи іншому предметі стає ліричною «малою формою», регламентованою певними характеристиками щодо обсягу, метра і топіки.

Більше того, категорія жанру «вперше корелює з характерністю літературної манери». С. С. Аверинцев звертає увагу на те, що пізньоантичні фахівці з риторичної теорії на кшталт давньогрецького історика, риторика і критика I ст. до н.е. Діонісія Галікарнаського безперестанно зіставляють індивідуальний стиль («характер»<sup>3</sup>) одного стиліста з індивідуальним стилем іншого стиліста, адже автор тому і є автором, що він не подібний на іншого автора, і знавець зможе відрізнити «його руку».

Жанр, завдяки наявності власної волі, підкоряє собі волю авторську, «яка не може з нею сперечатися». За логікою синтезу традиціоналізму з рефлексією, пише С. С. Аверинцев, «авторові для того і дана його індивідуальність, щоб вічно брати участь у „змаганні“ зі своїми попередниками в межах жанрового канону». Саме

---

<sup>2</sup> Таке перетворення відбулося у 1-й пол. I ст. н.е. у творчості римлянина Луція Аннея Сенеки Молодшого.

<sup>3</sup> Грецьке слово характер означало або вирізьблену печатку, або втиснутий відбиток цієї печатки, тобто різко окреслений, неповторний пластичний образ, який безпомилково можна розпізнати серед усіх інших.

так греки дуже і дуже надовго задали основний напрям саме свідомих літературних пошуків<sup>4</sup>.

Таким чином, власне література з'являється тільки з інститутом авторства. Автор вже не може не аналізувати те, як і що він пише. В умовах рефлексивного традиціоналізму автор пише, орієнтуючись на зафіксовані у різноманітних «Поетиках» існуючі норми і правила творення художніх текстів і на взірцеві твори попередників, тобто на наявну традицію. У цей період в літературі легітимізована розгалужена жанрова система, базована на ієрархічній кореляції високих, середніх і низьких жанрів.

Саме принцип риторики, висновує С. С. Аверинцев, виявився «загальним знаменником», основним фактором однорідності (гомогенності) для різних епох, які входять до стадії рефлексивного традиціоналізму. Античність і Середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Класицизм та Просвітництво об'єднують три ознаки:

1) статична концепція жанру як пристойності («доречності», τό πρέπον) у контексті протиставлення «піднесеного» і «низького» (корелят станового принципу);

2) незаперечуваність (неспростованість, *рос.* неоспоренность) ідеалу, що передається від покоління до покоління і кодифікується (систематизується) у нормативістській теорії ремісничого вміння (τέχνη, *tehne*);

3) панування так званої раціоналістичності, тобто обмеженого раціоналізму, який завдяки дотриманню фіксованих законів не приводить до протесту проти «раціоналістичності», що оприявнив себе у європейському сентименталізмі (друга пол. XVIII ст.), у німецько-

---

<sup>4</sup> Див.: Аверинцев С. С. Введение. Древнегреческая поэтика и мировая литература. *Поэтика древнегреческой литературы* / отв. ред. С. С. Аверинцев. Москва: Наука, 1981. С. 3, 4, 5.

му літературному русі «Бурі і натиску» (*нем.* Sturm und Drang, 1767–1785), і – особливо чітко – у європейському романтизмі (кінець XVIII–XIX ст.)<sup>5</sup>.

За вказаними трьома ознаками упізнається заснована греками і перейнята їхніми спадкоємцями сформована під знаком риторики поетика «загального місця». У контексті більш загальної історико-культурної перспективи цей тип поетики постане як аналог стадії історії дедуктивного, силогічного, «схоластичного»<sup>6</sup> мислення. За ним знаходимо гносеологію (теорію пізнання), яка принципово орієнтована на досягнення загального (як у Арістотеля: «будь-яке визначення і будь-яка наука мають справу із загальним» (Метафізика, XI, 1, 1059b<sup>7</sup>)). Саме примат загального над окремим, – підсумовує С. С. Аверинцев, – необхідна передумова будь-якої риторичної культури»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Див.: Аверинцев С. С. Введение. Древнегреческая поэтика и мировая литература. С. 8.

<sup>6</sup> «Слово „схоластичний“, – пояснює вчений, – стало одіозним позначенням саме того, що ми тільки-но назвали „обмеженим раціоналізмом“ (раціоналізм, який дедукує свої висновки із заданих традицією засновків)». До цього вдалися «в той історичний момент, коли проти обмеженого раціоналізму виступив раціоналізм, який відкинув обмеження» і пов'язав обмежений раціоналізм не з ідеалізованою ним античністю, а виключно з негативно сприйнятим середньовіччям і з середньовічною схоластикою, тобто зі своїм вчорашнім днем, якого намагався позбутися. (Див. про це: Там само. С. 13–14, покликання 13).

<sup>7</sup> Тут варто згадати, що саме Арістотель, як фундатор логіки науки, був автором «Поетики», у якій говорив про більшу порівняно з описом історично дійсного (тобто історією) інтелектуальну цінність поезії як парадигми можливого, і «Риторики», до якої підходив як до логіки ймовірного. (Див.: Аверинцев С. С. Введение. Древнегреческая поэтика и мировая литература. С. 9).

<sup>8</sup> Там само. С. 8.

## ІНТЕГРАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ДАВНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Античній літературі в цілому притаманні ті ж загальні особливості, що характеризують усі давні літератури. Це: міфологічна тематика, традиціоналізм та поетична (віршована) форма.

1. *Міфологічна тематика.* «Міфологічні перекази, – читаємо в О. І. Білецького, – є в усіх народів. Але в античній Греції вони, по-перше, відзначаються особливим багатством, а по-друге, через антропоморфічний характер античної релігії, ці міфи більше могли жити мистецтво – поетів і художників, ніж міфи інших народів. Крім того, в давній Елладі (Греції) жрецтво ніколи не було єдиним володарем і охоронцем міфів. „Церква” і „богослов’я” ніколи не набували в Елладі того панування, яке вони мали, приміром, у давньому Єгипті або в Індії. Міфологічний переказ не був канонізований, не перетворювався на „святе письмо”. Про ту саму подію з життя богів і шанованих героїв існували часто різні оповідання, якими поети користувалися на свій розсуд, іноді безборонно, змінюючи їх»<sup>9</sup>.

Міфологічна тематика була наслідком спадкоємного зв'язку між общинно-родовою і рабовласницькою культурами. Міфологія – це властивий общинно-родовому ладу спосіб осмислення дійсності, коли усі явища природи одуховторюються, взаємостосунки між ними сприймаються як родинні, подібні до людських. Своєю чергою, рабовласництво за явищами природи віднаходить не родинні зв'язки, а закономірності. Як наслідок цього світоглядного нововведення, у VI ст. до н.е. виникає постійна боротьба між новою філософією і старим

---

<sup>9</sup> Білецький О. І. Античні літератури. С. 14–15.

світосприйняттям, яка не припиняється упродовж усієї Античності. Зі сфери наукової свідомості міфологія відтісняється у сферу художньої свідомості, де постає основним матеріалом літератури. Якщо в класичній давньогрецькій трагедії і комедії зведення значення міфології виключно до арсеналу для мистецтва є частковим, то ставлення давньогрецького поета і граматики елліністичного періоду, очільника Александрійської бібліотеки (Єгипет) і автора епічної поеми «Аргонавтика» Аполлонія Родоського (бл. 290–215 до н.е.) або давньоримського поета-епіка, автора славетної героїчної поеми «Енеїда» Публія Вергілія Марона (70–19 до н.е.) до постатей олімпійських богів в принципі мало чим різнилося від ставлення поетів Відродження і Класицизму. Але попри всі зміни в уявленнях про богів і світ, божества, яким приносилися жертви, зберігали олімпійські імена (*наприклад*, культ Аполлона за часів імператора Римської імперії Октавіана Августа (правл. 27–14 до н.е.), і філософи персоніфікували абстрактні стихії і першопчатки в образах олімпійських божеств (*наприклад*, гімн давньогрецького стоїка Клеанфа (332–233 до н.е.) «До Зевса»<sup>10</sup>). Ось чому так міцно утримувалася міфологічна тематика в античній літературі: будь-який новий зміст, повчальний чи розважальний, філософська проповідь чи політична пропаганда легко втілювалися у традиційні образи і ситуації міфів про

---

<sup>10</sup> Див. переклад російською М. Грабарь-Пассек у кн.: Эллинские поэты VIII–III вв. до н.э. Москва: Ладомир, 1999 (URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/kleanthes/kleanth.htm>). У цьому творі Зевс постає як початок усього, і навіть такий його атрибут, як блискавка, ототожнений з вічним світовим вогнем. Водночас Зевсові притаманні й антропоморфні риси («темнокучерявий»), а також здійснення моральних функцій, як у Гесіода і Солона (*наприклад*, покарання за пиху, користолюбство, за відсутність міри у насолодах).

фіванського царя Едіпа (вбивство сином невідомого йому батька; дитина, яка приносить нещастя; заборона шлюбу між кровними родичами), царівну Медею (нерозділене кохання до чоловіка і дітовбивство як помста йому за зраду), про Атріди (діти мікенського Атрéя; спокута нащадками давнього гріха предків; розплата дітей за гріхи батьків і помста за вбивство родича по материнській лінії) й ін. Кожний період Античності надавав свій варіант усіх основних міфологічних сказань: для кінця общинно-родового ладу таким варіантом був Гомер і кіклічні поеми, для полісного ладу – аттічна трагедія, для часів великих держав – твори таких поетів як вище названий елліністичний давньогрецький поет Аполлоній, давньоримські поети Публій Овідій Назон (43 до н.е. – 17 н.е.), Сенéка Молодший, Публій Папіній Стáцій (помер бл. 100 н.е.) й ін.

У порівнянні з міфологічною тематикою будь-яка інша відходила в античній літературі на другий (периферійний) план: належність історичного епосу Лукáна до власне поезії (художньої літератури) заперечувалася, побутова тематика допускалася лише в «молодші жанри» поезії (комедія, епілій<sup>11</sup>, епіграма); публіцистична тематика допускалася в поезію лише за умови «підне-

---

<sup>11</sup> **Епілій, епіліон** (дав.-гр. *ἐπίλλιον* малий епос) – жанр давньогрецької літератури, невелика поема на міфологічний сюжет, написана гексаметром і зосереджена не на подвигах легендарного героя, як це має місце в героїчному епосі, а на деталях побутової обстановки та любовних мотивах. Виник в александрійській поезії як протиставлення спробам відродити героїчний епос. Класичний *приклад* епілія – поема Каллімаха «Гекала», що переповідає міфологічну історію про Гекалу – просту ткалю з-під розташованого на північ від Афін аттічного міста Марафон, що прихистила в себе Тесея, якого застала буря по дорозі в Марафонську долину (щоб звільнити місцеве населення від смертоносного білого бика, що вбив там сотні людей).



сення» оспіваної сучасної події за допомогою звернення до міфології (починаючи від міфів в одах давньогрецького лірика Піндара (бл. 518 – бл. 446 до н.е.) і закінчуючи міфологічними образами у пізньоантичних віршованих панегіриках<sup>12</sup>).

Загалом міфологічний арсенал, успадкований від доби, коли міфологія була ще світосприйняттям, дозволив античній літературі символічно втілити у своїх образах найвищі світоглядні узагальнення.

2. *Традиціоналізм.* Традиціоналізм античної літератури, вважає М. Л. Гаспаров, був наслідком загального повільного розвитку рабовласницького суспільства. За винятком часів суспільно-економічного перевороту VI–V ст. до н.е., зміни у суспільному житті, на думку вченого, сучасники сприймали переважно як виродження і занепад: доба становлення полісного ладу сумувала за добою общинно-родовою (звідси гомерівський епос створювався як розгорнута ідеалізація «героїчних» часів), а доба великих держав – за добою полісною (звідси ідеалізація героїв раннього Риму в монументальній історичній праці в 142-х книгах Тіта Лівія (59 до н.е. – бл. 17 н.е.) під назвою «Від заснування міста», де історія Риму доведена до 9 року до н.е.; звідси ж ідеалізація «борців за волю» Демосфена і Цицерона за часів Імперії, утвердженої в Римі 27 року до н.е. Октавіаном Августом).

Система літератури видавалася такою, що не змінюється, і поети наступних поколінь намагалися йти слідами попередніх. У кожного жанру був свій основоположник: Гомер надав завершений вірець для епосу, Архілох – для ямба, Піндар або Анакреонт – для жанрів

---

<sup>12</sup> **Панегірик** – поетичний жанр, ознакою якого є натхненна похвала та уславлення визначної події чи подвигів видатної людини.

урочистої та любовної лірики відповідно, Есхіл, Софокл та Евріпід – для трагедії тощо.

Особливе значення система ідеальних взірців мала для римської літератури. Залежно від того, на які взірці орієнтувалися в той чи той час, історію римської літератури можна поділити на два періоди: для *першого* періоду, коли римська література намагалася досягнути рівня досконалості грецької літератури, ідеалом був Гомер або Демосфен, для *другого*, коли було вирішено, що римська література досягнула поставленої мети і зрівнялася за рівнем досконалості з грецькою літературою, ідеалом стали римські класики Вергілій і Ціцерон. Але в устах латинського поета заява про те, що він, говорячи Горациєвими словами, складає «дотепер нечувані пісні» («Оди», III, 1, 3), «часто означали тільки те, що він першим переніс на римський ґрунт той чи той грецький жанр»<sup>13</sup>.

Останню хвилю літературного новаторства антична література пережила близько I ст. н.е. і з цього часу усвідомлене панування традиції стало цілковитим.

У давніх поетів переймали:

– теми і мотиви (виготовлення щита знаходимо в «Іліаді» Гомера (VIII ст. до н.е.), в героїчній поемі Вергілія «Енеїда» (I ст. до н.е.) та епічній поемі про Другу Пунічну війну<sup>14</sup> давньоримського поета I ст. н.е. Сілія Італіка «Пуніка»);

---

<sup>13</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 307.

<sup>14</sup> **Пунічні війни** (лат. *Bella Punica*) – три війни між Римом і Карфагеном («пунами», тобто фінікійцями; північна Африка) за панування над Західним Середземномор'ям. Тривали з перервами 118 років. (Перша Пунічна війна 264–241 рр. до н.е., Друга Пунічна війна 218–201 рр. до н.е., Третя Пунічна війна 149–146 рр. до н.е.). Закінчилися повною перемогою Риму та знищенням Карфагенської держави.

– мову і стиль (гомерівський діалект став обов'язковим для всіх наступних творів грецького епосу, діалект найдавніших ліриків – для хорової поезії тощо);

– окремі піввірші і цілі поетичні рядки (найвищим поетичним досягненням вважали вміння вставити рядок з авторитетного поета у нову поему так, щоб цей рядок прозвучав природно і отримав новий сенс у даному контексті).

Поклоніння перед давніми поетами доходило до того, що на творах Гомера навчалися військовій справі, медицині, філософії, а Вергілія на схилі Античності вважали не лише мудрим, а й чарівником і чорнокнижником (магом).

Загалом традиціоналізм, примушуючи сприймати коний образ художнього твору на тлі усього попереднього його вжитку (функціонування), оточував ці образи ореолом літературних асоціацій, чим безмежно збагачував зміст образу.

3. *Поетична форма.* Віршована форма панувала в античній літературі, що було наслідком давнього, дописемного ставлення до віршового мовлення як до єдиного засобу закарбувати в пам'яті справжню словесну форму усного передання. Навіть філософські твори у ранню добу давньогрецької літератури були написані віршами (наприклад, Парменід (бл. 540–470 до н.е.), Емпедокл (бл. 490 – бл. 430 до н.е.)). Своєю чергою, Арістотель у IV ст. до н.е. на початку своєї «Поетики» змушений був пояснювати, що поезія відрізняється від непоезії не так метричною формою, як вигаданим змістом. Проте цей зв'язок між вигаданим змістом і метричною формою залишався в античній свідомості дуже тісним.

За класичної доби (V–IV ст. до н.е.) відсутні прозовий роман і прозова драма. Антична проза з самого свого

зародження була і залишалася явищем нехудожньої словесності (наукова і публіцистична література), яка переслідувала практичні цілі. Саме тому досить різко в античній словесності розрізняли «поетику» як теорію поезії та «риторику» як теорію прози. Більше того, чим більше, *наприклад*, ораторська проза V–IV ст. до н.е. в Греції і II–I ст. до н.е. в Римі прагнула до художності (=поетичності), тим більше вона засвоювала специфічно поетичні прийоми (як-от ритмічне членування фраз, паралелізми і суголосність) і цим сильно впливала на історичну, філософську і наукову прозу Античності.

Белетристика як прозова література з вигаданим змістом з'являється в античній літературі у вигляді так званих античних романів лише за елліністичної і римської доби (з III ст. до н.е.). Прикметно, що античні романи, які виростили з наукової прози – романізованої історії, мали обмежене поширення і обслуговували переважно низи читацької публіки, і ними зверхньо нехтували представники традиційної літератури, адже саме традиційну літературу вони вважали справжньою літературою.

Загалом поетична форма надавала письменнику численні засоби ритмічної і стилістичної виразності, яких була позбавлена проза.

**– У чому полягає специфіка античної літератури у площині опозиційної пари «поезія – проза»?**

Те, що поезія передує прозі, добре усвідомлювали ще в Античності, про що свідчить хоча б XII промова давньогрецького оратора часів Стародавнього Риму Діона Хрисостома (Хризостома, тобто Златоуста, римське ім'я Діон Кокценій, *лат. Dio Cocceianus*, 40–120) під назвою «Олімпійська промова, або Про споконвічне усвідомлювання божества» (97 н.е.). Розмірковуючи у

святилищі Олімпія перед величезною аудиторією, яка зібралася на Олімпійські ігри, про джерела богопізнання, зокрема про поезію (навіювання поетів) як одне із таких джерел, Діон говорить: «Уявлення про бога, які знаходимо у творіннях поетів, я зараховую до добровільних і навіюваних, а ті, яким ми завдячуємо законодавцям, – до примусових і приписуваних. ... Щоб давніше, поезія чи законодавство, принаймні в нас, еллінів, – боюся, в сьогodнішній моїй промові я не зможу обґрунтувати детально. Та чи не ймовірно, що уникання покарань і переконання – більш давнє, ніж звернення до покарань і приписів?» (XII, 40–41)<sup>15</sup>.

Протиставлення поезії і прози є базовим (вихідним) для античної культури тому, що вона належить до тих культур, де художня словесність формується з подальшим її теоретичним осмисленням. «У найбільш ранню пору становлення суспільства, – пояснює М. Л. Гаспаров, – у практиці спілкування вирізняється якась кількість текстів підвищеної значущості, тобто таких, які більше, ніж інші, сприяють згуртуванню цього суспільства. Через свою підвищену значущість їх часто і точно повторюють. Це примушує надати їм форму, зручну для запам'ятовування. Зручніше запам'ятовується те, що можна переказати не будь-якими словами і словосполученнями, а тільки особливим чином відібраними. Відпадають слова, які не входять до кола нестандартної лексики, відмінної від розмовної; відпадають образи і мотиви, не традиційні у даному застосуванні. Здебільшого це тексти сакрального ґатунку, у яких відхилитися від точності повторення

---

<sup>15</sup> Цит. за: Дион Хрисостом. Избр. речи. XII. Олимпийская речь, или Об изначальном сознании божества. URL: <http://myriobiblion.byzantion.ru/dion/Dion-XII.htm>

особливо небезпечно. Але з цих же міркувань викладалися у віршованій формі, наприклад, і тексти законів: давньоіндійські, давньоірландські, фризські<sup>16</sup>, а за деякими відомостями, і критські у давній Греції»<sup>17</sup>.

Уявлення про сакральність поезії не зникає і ще довго зберігається після того, як поезія перестає бути частиною ритуалу.

*Приклади з історії античної літератури:*

– архаїчний період: Гомер починає обидві свої поеми зверненнями до Музи<sup>18</sup>: «Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина

---

<sup>16</sup> **Фрізи** – північно-германська народність, яка історично проживає на території узбережжя Німецької затоки Північного моря, що політично-адміністративно ділиться між державами Нідерланди (провінція Фрисландія) та Німеччина (федеральні землі Нижня Саксонія та Шлезвіг-Гольштайн). В обох країнах фриззи мають офіційний статус національної меншини. Історична територія їхнього проживання називається «Фризія». Мова фризька. Перші історичні згадки про поселення та господарювання фризів (переважно обробка бурштину) зустрічаються у давньогрецького географа та мореплавця Піфея Массалійського в 325 до н.е. Римський історик кінця I – початку II ст. н.е. Тацит зараховував народ «Frisii» разом із саксами до групи народів інгевонів (однієї з культурних груп західних германців).

<sup>17</sup> Гаспаров М. Л. Пoesия и проза – поэтика и риторика. *Избр. труды*. Москва: Языки русской культуры, 1997. Том I: О поэтах. С. 524. (URL: [https://www.studmed.ru/download/gasparov-ml-izbrannye-trudy-tom-i-o-poetah\\_461aa32da33.html](https://www.studmed.ru/download/gasparov-ml-izbrannye-trudy-tom-i-o-poetah_461aa32da33.html)).

<sup>18</sup> **Музи** (давн.-гр. μουσα, мн. μουσαι ті, що мислять) – давньогрецькі богині, дочки головного з богів-олімпійців, громовержця Зевса й титаніди (божества старшого покоління, дочки Урана / Неба і Геї / Землі) Мнемосіни (Мнемозіни, від грец. Μνημοσύνη, Mnemosyne пам'ять). У грецькій міфології музи – це німфи (божества природи у вигляді дівчат, кожне з яких є душею, втіленням і покровителем певного об'єкта природи), тобто дев'ять сестер, які живуть на вершині гори Гелікон і є супутницями покровителя мистецтв, бога світла Аполлона. Це: *Калліопа* («прекрасноголоса», «красномовна»), *Кліо* («та, що дарує славу»), *Мельпомена* (ім'я одержала від мелодії,

Пелея...» («Іліада») та «Музо, повідай мені про бувалого м-жа...» («Одіссея»); Гесіод у першому ж рядку поеми про походження і родовід богів «Теогонія» пише: «Пісню свою почнемо ми від Муз геліконських...», а далі описує, як Музи явилися йому і навчили його складати вірші; звернення до божества присутнє майже в кожній оді Піндара;

– в елліністичний період яскравий представник александрійської поезії Калліма́х у III ст. до н.е., як задовго до нього це зробив Гесіод, знову в зачині своєї збірки «Причини» описав явлення йому Муз, які навчили його складати вірші;

---

яка тішить слухачів), *Евте́рна* (ім'я одержала від насолоди слухачів, які отримують блага освіти), *Ера́то* (ім'я одержала від уміння навчених ставати бажаними для пристрасті і кохання), *Терпсіхо́ра* (ім'я одержала від глядацької насолоди благами, які дарує мистецтво), *Та́лія* (від «розквітаю», «розростаюся»), *Полігі́мнія* (ім'я одержала від створення популярності тим, кого увіковічила поезія) та *Ура́нія* («небесна»). Всі вони, крім Уранії та Клію, вказують на зв'язок зі співом, танцем, музикою, насолодою. В античні часи муз розглядали як божественне джерело для поетів (автора талановитого художнього твору називали тим, хто удостоївся «поцілунку Музи»). Музи знають минуле, теперішнє і майбутнє і передають співцям і музикам свій дар. Музи наставляють і втішають людей, наділяють їх переконливим словом, оспівують закони і славлять добрі звичаї богів. Класичні музи невід'ємні від упорядкованості й гармонії олімпійського світу. Функції муз поступово розмежовувалися залежно від процесу диференціації мистецтв, і у часи еллінізму музи перетворилися на символічні образи: *Калліопа* (з сувоєм або восковими табличками і паличкою для письма (стилем)) – муза епічної поезії і науки (знання), *Клію* (з тими ж атрибутами, що й Калліопа) – муза історії, *Мельпомена* (з трагічною маскою і вінком з плюща) – муза трагедії, *Евтерпа* (з подвійною флейтою супроводжує ліричну пісню) – муза ліричної поезії і музики, *Ерато* (з лірою в руках) – оособлення любовної (еротичної) поезії; *Терпсіхора* (з вінком на голові, лірою і плектром (медіатором)) – муза танцю, *Талія* (з комічною маскою) – муза комедії, *Полігімнія* (із сувоєм у руках, в задумливій позі) – муза серйозних урочистих гімнів, *Уранія* (з глобусом та циркулем) – муза астрономії.

– римська література 1-ї пол. I ст. до н.е.: зверненням до божества починає свою епікурейську філософську поему «Про природу речей» Лукрецій: «Мати Енея і роду його, благодатна Венеро...».

І тільки на наступному етапі розвитку античної літератури, за часів переходу з Греції в Рим, мотив богонатхненності поезії слабшає. Так, зачинатель римської поезії Квінт Ённій у 1-й пол. II ст. до н.е. у зачині своєї поеми «Літопис» («Annales», пізніші граматика дали їй назву «Romais») зображає, як йому з'явилися уві сні вже не Музи, а тїнь Гомера, повідомивши, що в нього вселилася Гомерова душа. Починаючи з Вергілія (2-га пол. I ст. до н.е.), традиційним початком героїчної поеми стає не «Музо, оспівай...», а «Я оспівую...».

Найдавніше уявлення про богонатхненність поезії теоретично сформульоване було в філософії класичної Греції. Різновидом священного божевілля, поряд з пророчим і шаманським екстазом, постає поезія у діалозі Платона «Федр» (370–360 до н.е.):

«Третій вид одержимості і нестями походить від Муз і, полонивши ніжну й чисту душу, призводить її до вакхічного стану. Він виливається у пісні та інші роди поезії і, вихваляючи незліченні діяння предків, виховує потомків. Але хто підходить до порога поезії без натхнення, посланого Музами, і переконаний, що стане неабияким поетом завдяки вишколові, той є посереднім поетом, а твори такого розсудливого будуть затьмарені творчістю одержимих» (245a)<sup>19</sup>.

Такий же погляд на поезію знаходимо у Демокріта – старшого сучасника Платона та його ідейного антагоніста. Про це читаємо у Горацієвій «Поетиці» (295–297 вірші):

---

<sup>19</sup> Платон. Діалоги / пер. давньогр. Київ: Основи, 1999. С. 308. (Пер. Й. Кобів. URL: <http://chtyvo.org.ua/authors/Plato/Dialohy/>).



Знаючи, що Демокріт не науку тяжку, а натхнення  
Більше цінив, а значить, і стежку тверезим поетам  
На Гелікон перекрив...<sup>20</sup>

(Переклав Андрій Содомора)

Відповідно, поетична форма народжувалася ніби сама по собі щодо предмета натхнення, і в самих поетичних текстах йшлося тільки про зміст натхнення, а не про форму натхненних віршів (Гесіоду у VII ст. до н.е. Музи розкривають «походження богів», а елліністичному поету III ст. до н.е., александрійцю Каллімаху – «причини» різних земних явищ і звичаїв). При цьому слід зважити на те, що концепція богонатхненності поезії стосувалася насамперед творів великої форми (на кшталт епосу Гомера чи Гесіода).

Але в межах уявлення про сакральність (богонатхненність) поезії, як підкреслює М. Л. Гаспаров, не могло виникнути питання про створення поетики як теорії поетичного мистецтва, не могло йтися про систематизацію особливостей поетичного стилю. Для розвитку науки поетики як теоретичного узагальнення літературної творчості потрібно було інше – «знебожене» – уявлення, відповідно до якого творчість можлива лише завдяки «мистецтву», «ученню», «майстерності» («*technē*»), без втручання надприродних сил. І така концепція, за припущенням М. Л. Гаспарова, теж опиралася на певну поетичну традицію, яка стосувалася творів малих форм (на кшталт ямбів Архілоха і Гіппонакта, епіграм Сімо-

---

<sup>20</sup> Горацій К. Ф. Про поетичне мистецтво. (До Пісонів). *Твори* / пер., передм. та прим. А. Содомори. Київ: Дніпро, 1982. С. 221. (URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/Horatius/Tvo\\_ry\\_zbirka/](http://chtyvo.org.ua/authors/Horatius/Tvo_ry_zbirka/)). **Гелікón** – гора на півдні центральної частини Давньої Греції. Одна зі священних вершин у давньогрецькій міфології, де живуть музи. Оспівана у «Теогонії» Гесіода та в багатьох інших творах античної та світової літератури.

ніда і Фокіліда). І щоб така наука виникла, потрібно було ще, «аби поезія великих форм перестала затьмарювати поезію малих форм», щоб великі і малі форми стали рівноправними в очах реципієнтів, а це могло статися тільки після того, коли звернення епиків до Муз почнуть сприйматися як умовність.

Такий ідейний переворот відбувся у грецькій культурі у двохсотлітній період між VI і IV ст. до н.е., оприявнившись у критиці епиків і трагіків за те, що зміст їхніх творів поганий і погано впливає на слухачів. Починалася ця критика звинуваченнями поета-філософа Ксенофонта на адресу Гомера і Гесіода у тому, що вони зображають богів за образом і подобою людей, приписуючи богам людські недоліки, а завершилася ця критика прозаїком-поетом Платоном, який вигнав епічних і трагічних поетів зі своєї ідеальної держави за те, що вони, по-перше, фальшиво зображають дійсний світ (для Платона таким світом був тільки світ ідей), а по-друге, збуджують у слухачів пристрасті, замість того щоб апелювати до їхнього розуму. Епіки і драматурги (творці ямбів і епіграм взагалі не згадуються) належать у Платона до категорії «поетів та інших наслідувачів» (діалог «Федр», 248de), які в загальній ієрархії душ перебувають на шостому із дев'яти щаблів, фактично прирівняні до ремісників (сьомий щабель). Натомість творці гімнів богам, які у Платона охоплені поняттям богонатхненності (бо володіють нав'язним богами змістом), разом з філософами займають у цій же загальній ієрархії душ найвищий щабель і тому залишаються у Платоновій ідеальній державі.

Під час цього культурного перевороту відбулося чітке розрізнення змісту літературного твору, що йде від натхненної чи ненатхненної богами особистої обдарованості автора, і форми/стилю літературного твору,

яка залишається справою людського ремесла. Невипадково взаємні звинувачення Есхіла й Евріпіда у зображеному в комедії Арістофана «Жаби» (кінець V ст. до н.е.) агоні чітко поділяються на дві групи: 1) ідейно абстрактні, які стосуються питання «чому навчає громадян кожен поет?» і 2) технічно конкретні, які стосуються темних слів у Есхіла і манерних ритмів у Евріпіда. Якщо розмисли першої групи залишалися в арсеналі філософів-моралістів, то з міркувань другої групи, які стосуються питань техніки художнього зображення, народилася риторика і поетика.

*Висновок М. Л. Гаспарова.* Первісна (вихідна) система цінностей в античній словесності була такою: натхнення сходять тільки на конкретну людину з числа обраних – автора, який є носієм голосу божества; богонатхненне авторство постає критерієм літературності, бо повноцінною літературою вважають лише твори натхненні, поряд з якими твори, створені людьми, що володіють відповідним загальнодоступним ремеслом (на зразок ямбів Архілоха чи сентенцій Фокіліда) відчуються як явище побутове, а не літературне. І це становище почало змінюватися лише з того моменту, коли на статус літературності стала претендувати проза.

***– Якими були взаємостосунки між поезією і прозою в процесі еволюції античної словесності?***

Початкова ситуація, на думку М. Л. Гаспарова, була такою: поки поезія, яка запам'ятовувалася на слух, вирізнялася як носій художнього слова, проза залишалася носієм ділового слова. Як носій ділового (нехудожнього) слова, проза найтіснішим чином була пов'язана з писемністю, оскільки потребувала опертя на писемність. Найдавніші близькосхідні та крито-мікенські пи-

семні пам'ятки були власне діловими (господарськими і політичними).

Нову якість проза одержує лише у грецькому світі VI–IV ст. до н.е. У цей період зароджуються і починають розвиватися: *історико-географічна проза* логографів<sup>21</sup> (як наслідок стрімкого накопичення нових знань переважно про чужі краї грецького і варварського світу), рання *філософська проза* (завдяки переосмисленню і витісненню старої міфології на основі раптової появи нових домислів), нарешті *ораторська проза* (внаслідок усвідомлення того, що сучасність так само важлива і заслуговує писемної фіксації, як і старовина й екзотика).

Перетворення ділової прози в літературну супроводжувалося зверненням до поетичних прийомів:

– філософська проза від самого початку приймає урочистий пророчо-темний стиль (*наприклад*, Геракліт не призначав свою книгу «Про природу» для поширення, а віддав її для збереження в храм Артеміди Ефеської, VI–V ст. до н.е.);

– історична проза набуває літературності при переході до великих форм (на кшталт прозового епосу в 9-ти книгах «Історія» Геродота чи військової хроніки «Історія Пелопоннеської війни» Фукідіда, V ст. до н.е.);

---

<sup>21</sup> **Логографі** (дав.-гр. λογογράφος, logographoi, однина λογογράφος, від λόγος, logos слово, прозовий твір і *грец.* γράφω, grapho пишу) – автори перших творів давньогрецької історичної прози (з'явилися в Іонії у сер. VI ст. до н.е.). Спираючись на міфи, перекази, намагалися відтворити легендарну історію грецьких полісів, «варварських» країн, генеалогію аристократичних родів, а на основі міських хронік, списків посадових осіб тощо – з'ясувати хронологічну послідовність подій ранньогрецької історії. Від творів логографів збереглися лише незначні фрагменти.

– ораторську прозу софісти<sup>22</sup> озброїли споконвічним поетичним прийомом – паралелізмом, загостреним на смисловому рівні антитезою, а на формальному (звуковому) рівні – чимось подібним до рими; якщо у першого реформатора красномовства Горгія у IV ст. до н.е. ці прийоми були ще експериментом, то у пізній античній прозі вони стали основою всієї стилістичної побудови.

Проте цей процес засвоєння прозою від поезії її ключових рис мав непереборну межу: проза не могла перейняти богонатхненність поезії, завдяки якій творці великих форм на кшталт Гомера не називали себе по імені (вустами Гомера «Іліаду» проголошувала сама Муза, а не власне Гомер).

У прозі з'явився автор і зникає божество: в *історичній прозі* автор охоче квапиться назвати себе<sup>23</sup>, але не як провісника істини, а як гаранта правдивості зібраних фактів; в *ораторській прозі* авторство промови було очевидним, позаяк оратор стояв перед народом, а сумнів щодо права промови вважатися літературною, мати самоцінність і тому запам'ятовуватися незалежно від

---

<sup>22</sup> **Софісти** (від *дав.-гр.* σοφιστής винахідник, мудрець, знавець, майстер, творець) – перші в світовій історії платні вчителі мудрості, давньогрецькі педагоги, філософи V–IV ст. до н.е. Найоригінальнішим і найпослідовнішим серед них був досократик Горгій. Іншому відомому софісту Протагору належить відома теза: «людина є мірою усіх речей, існуючих – що вони існують, неіснуючих – що вони не існують».

<sup>23</sup> Цим, скажімо, прозаїки Геродот чи Фукидід нагадують творців малих поетичних форм Сапфо чи Фокіліда, які теж охоче називали себе. Але, оцінюючи цей збіг, варто пам'ятати, що твори малих форм, створені виключно завдяки загальнодоступним ремісничим навикам (тобто без втручання божества), не вважалися повноцінною літературою, а сприймалися як побутове, а не літературне, явище.

сутності справи<sup>24</sup>, – цей сумнів розсіювала тільки наявність у промови непересічного оратора (оратора нової виучки) особливого стилю викладу, який і взяв на себе у сфері прози функцію критерію літературності. Саме з цим наприкінці V ст. до н.е. була пов'язана поява в Сицилії першого порадики зі стилю мовлення безвідносно до його конкретного змісту – підручника риторики, авторами якого були засновник школи красномовства Коракс і його учень Тісій. Саме цих сицилійських ораторів вважають фундаторами грецької й усієї античної риторики.

Захоплення у процесі прозаїзації грецької словесності успадкованими від поезії формами викликало на межі IV і III ст. до н.е. реакцію на поетичні прийоми, яка засвідчила, що проза увійшла у період самоусвідомлення і самообмеження. Це відбулося на початках елліністичної культури, яка розвивалася на нових східних територіях і засвоювала культурну традицію із книг. Центрами культури у цей час стають книгосховища, зокрема Александрійська бібліотека при Александрійському мусейоні<sup>25</sup> в Єгипті (*дав.-грец.* Βιβλιοθήκη τῆς

---

<sup>24</sup> Пересічний оратор виступав з діловими пропозиціями у справі, яка розглядається, проте, як тільки справу вирішено, запропоновані звичайним оратором пропозиції забувалися.

<sup>25</sup> **Александрійський мусейон** (*грец.* Μουσείο της Αλεξάνδρειας, Μουσείο храм муз, пізніше музей) – один із релігійних, дослідницьких, навчальних і культурних центрів елліністичного світу. Заснований на початку III ст. до н.е. при Птолемєї I Сотері (цар Єгипту в 323 – 283/282 до н.е.) з ініціативи радника царя, філософа, оратора, ученого, колишнього афінського державного діяча Деметрія Фалерського (бл. 355 – після 283 до н.е.). Крім Александрійської бібліотеки, до мусейону входили вища школа, астрономічна обсерваторія, анатомічний театр і низка інших наукових установ. Очолював мусейон жрець вищого рангу, який призначався особисто Птолемєями, а пізніше римськими імператорами. У мусейоні жили та

Ἀλεξάνδρεια, *лат.* Bibliotheca Alexandrina, проіснувала з III ст. до н.е. до IV ст. н.е.). Книжна продукція одержує тут пропорції, які залишаться назавжди: поезії набагато менше, ніж прози, а в межах прози художня проза кількісно поступається прозі навчальній, науковій та діловій. При цьому проза, яка не претендує на літературність (технічний термін – «гіпомнеми», «коментарі»), починає постійно відчуватися поряд з художньою прозою, яка тепер існує у мінливому режимі притягання / відштовхування:

– «повернутися до нелітературності» намагається післяплатонівська філософська проза. Якщо Арістотель ще може послуговуватися літературним і діловим стилем, то стоїки<sup>26</sup> використовують тільки діловий стиль. Після цього претензії на літературність повністю зникають з творчої філософії, залишаючись тільки в популяризаторській «філософічній риторичі» II ст. н.е.

– «повернутися до нелітературності» пробує почасти історична проза<sup>27</sup>;

---

працювали запрошені з різних країн Середземномор'я вчені багатьох галузей науки (математики, астрономії, природознавства, географії, медицини, теорії музики, філології й ін.). Усі вони перебували на повному державному утриманні.

<sup>26</sup> **Стоїки** – представники однієї з найвпливовіших античних філософських шкіл. (Див. про це: покликання 20 на с. 22 цього посібника).

<sup>27</sup> *Прикладом* може бути давньогрецький історик II ст. до н.е., автор 40-томної «Загальної історії» Полібій, який на противагу твердженню Арістотеля з IX розділу «Поетики» – «поезія має більш філософський і серйозний характер, ніж історія», адже «говорить більше про загальне, а історик – про окреме» – розвинув думку про те, що у послідовності одиничних історичних подій теж вимальовуються загальні закони. Після цього «ділова» і «риторична» історія співіснують, утворюючи різні перехідні форми (*наприклад*, у латинській історіографії «Записки про Галльську війну» та «Записки про громадянську війну» Гая Юлія Цезаря (100–44 до н.е.) відчутно

– «відштовхнутися від нелітературності» прагне проза ораторська, про що свідчить аттицизм<sup>28</sup> – заклик звернутися через голову модної азіаніанської пишності до більш стриманої мови і стилю авторів класичної доби, який можна розцінювати як спробу протиставити ідеалам «натхнення» і «майстерності» ідеал «наслідування». Але якщо у сфері мови аттицизм перемиг, і пізні тексти грецького красномовства створюються на штучно відродженому аттичному діалекті багатовікової давнини, то у сфері стилю азіанство зберегло свої позиції і панівним залишився пишній і чудернацький стиль, який зміцнів, увібравши в себе сам аттичний діалект. У римській літературі, де не було діалекту, який мав бути відродженим, аналогії аттицизму з'являлися лише на короткотривалий час у вигляді естетського захоплення за часів Ціцерона (I ст. до н.е.) та архаїстичної моди за часів Марка Корнелія Фронтоні (II ст. н.е.).

*Висновок М. Л. Гаспарова.* Якщо V ст. до н.е. в історії античної літератури – це століття поезії (як берегині традиційної, міфологічної свідомості) з трьома великими трагіками, то IV ст. до н.е. стало в історії античної літератури століттям прози (як виразника нового, раціоналістичного мислення) з Платоном і Демосфеном. «Від-

---

стилізовані під ділову прозу, твори римського історика I ст. до н.е., автора монументальної історії Риму «Історія від заснування міста» Тіта Лівія стилізовані під епос, а книги Публія Корнелія Таціта на межі I – II ст. н.е. – під трагедію).

<sup>28</sup> **Аттицизм і азіанізм** – два напрями в теорії стилю в античній риторичі. *Аттицизм* піклувався переважно про точність висловлювання, культивував строгість, простоту і чистоту еллінського мовлення, орієнтуючись на афінський (аттичний) діалект V–IV ст. до н.е., на мову Платона, Фукидіда та Демосфена. Натомість *азіанізм* прагнув до пишномовності, його відрізняли періоди, які рясніли гіперболами і метафорами, грали ритмами і суголоссями, красувалися ефектними сентенціями та патетичними вигуками.



войовуючи у поезії територію словесності, – пояснює М. Л. Гаспаров, – проза сама ніби бралася продовжувати традиції поетичних жанрів. Історія посіла в системі смаків місце епосу, урочисте красномовство – місце гімнічної лірики, філософський діалог – місце драми. Те, що не мало відповідності в поезії, те і в прозі залишилося на периферії літературної свідомості: так, новела з її глибоким фольклорним корінням розрослася в жанр так званого античного роману<sup>29</sup>, але він так і не набув визнання у високій літературі, існуючи лише на правах „масового читива” – аж до пізніх століть античності, коли і його захлиснула хвиля риторичної переробки»<sup>30</sup>.

### **– Коли і як відбувалося народження поетики і риторики?**

Часом становлення античної теорії словесності у вигляді поетики і риторики вважають IV ст. до н.е., коли поезія здає свої позиції перед наступом прози. «Відповідно до історичного моменту, – читаємо у М. Л. Гаспарова, – поетика народжувалася з погляду назад, на пройдений

---

<sup>29</sup> **Античний (грецький) роман** – жанр грецької і римської літератури I–IV ст., представлений п'ятьма канонічними грецькими творами: «Херей і Калліроя» Харіто́на (II ст.), «Ефеські історії, або Роман про Габрокóма й А́нфію» Ксенофо́нта Ефеського (II ст.), «Левкіппа і Клітофо́нт» Ахілла Та́тія (II ст.), «Да́фніс і Хло́я» Лонга (II ст.) та «Ефіо́піка» Геліодóра (III–IV ст.). Самі грецькі письменники називали свої «романи» «діяннями», «оповідями» чи «книгами». Термін «роман» щодо вказаної жанрової групи творів у 1670 р. першим застосував французький філолог і церковний діяч П'єр Даніель Юе́ (*фр.* Pierre Daniel Huet, *лат.* Huetius, 1630–1721). Див. сучасні видання у перекладі українською: Античний роман: Лонг. Дафніс і Хлоя. Харітон. Херей і Калліроя / пер. з дав.-гр. Дрогобич: Коло, 2004. 192 с.; Давньогрецький роман. Харітон. Херей і Калліроя. Ксенофонт Ефеський. Ефеські історії, або Роман про Габрокома й Анфію. Лонг. Дафніс і Хлоя / пер. з дав.-гр. Київ: Грамота, 2008. 280 с.

<sup>30</sup> Гаспаров М. Л. Поезія и проза – поэтика и риторика. С. 528.

етап розвитку словесності, а риторика – з погляду вперед, на сферу прийдешньої творчості. Поетика вибудовувалася як наука описова, як посібник для розуміння; риторика – як наука нормативна, як посібник для написання»<sup>31</sup>. Історію античної словесності післякласичного часу утворюють епізоди їхньої взаємодії і взаємовпливу, які мали на собі відбиток наступної еволюції поезії і прози, а також теорій елліністичних філософських шкіл.

При цьому поетика усвідомила свої проблеми тільки за Платона й Арістотеля і, відповідно до їхніх філософських зацікавлень, займалася питаннями про цінність змісту. Натомість риторика сформувалася у системі навчальних прийомів майже за сто років до Арістотеля, і прийоми ці стосувалися лише словесної форми, стилю, безвідносно до змісту. Якщо поетика поставала як сфера «істини», то риторика була сферою «думки»<sup>32</sup>.

### ***– У чому полягає і чим зумовлена унікальність першої античної поетики?***

Унікальність першої і головної пам'ятки античної теорії словесності, трактату Арістотеля «Поетика» (*дав.-гр.* Περὶ ποιητικῆς, *лат.* Ars Poetica; 335 до н.е.; збереглася тільки перша книга), зумовлена унікальністю історичного часу її виникнення – переломного моменту IV ст. до н.е.

Для Арістотеля поезія була лише одною (поряд, скажімо, з анатомією молюсків і метеорологічними явищами) серед багатьох частин дійсності, які мали бути

---

<sup>31</sup> Там само. С. 529.

<sup>32</sup> Ось чому, на думку М. Л. Гаспарова, Платон виганяв риторів зі своєї «Держави» ще більш беззастережно, ніж робив це щодо поетів, а Арістотель намагався обтяжити риторів знанням про вплив їхньої діяльності на людей.

осягнуті з позиції його всеохопної раціоналістичної філософії. Для розгляду було обрано найпомітніші (великі) жанри: давній епос і тогочасну трагедію (їм присвячена перша книга) і комедію (розглянута у другій книзі, яка не збереглася). У час написання «Поетики» трагедія і комедія були ще живими жанрами афінського культурного життя, а на великих трагиків попереднього століття Арістотель дивився крізь призму смаків свого часу.

Для Арістотеля, який не переймався боротьбою між натхненням і стилем, література була специфічною формою раціонального пізнання світу, особливості якої найкраще характеризують поняття «мімесис» (наслідування; покликане пояснити раціональну сторону сприймання поезії) та «катарсис» (очищення; має пояснити емоційну сторону рецептивного процесу)<sup>33</sup>. Крізь спри-

---

<sup>33</sup> Свої міркування Арістотель базує на судженні: поезію породили «дві, причому зовсім природні, причини. По-перше, властивий людям з дитинства нахил до наслідування..., завдяки якому набувають перші знання. По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні. ...Причина тут у тому, що здобування знань дає велику насолоду не лише філософам, а й іншим людям... Ось чому, оглядаючи картини мистецтва, люди відчують приємність, бо при цьому вчаться і замислюються над тим, чим є кожна картина і хто на ній зображений. Якщо хтось не бачив раніше предмета зображення, то насолоду йому дасть не саме відтворення, а технічне виконання, кольори або інші засоби» (Арістотель. Поетика. С. 30–31. Пер. Й. Кобова і Ю. Мушака). М. Л. Гаспаров так коментує це висловлювання: «Людина нового часу розвинула б цю думку інакше, припустивши, що у зображенні незнайомого інтерес привертає насамперед зміст, а перед зображенням знайомого стає уваги і на замишування обробкою (так міркував М. Г. Чернишевський). Та для Арістотеля важливим було представити процес не пасивним пізнанням, а активним впізнаванням, зіставленням щойно побаченого зі вже знайомим» (Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 531).

йняття поезії як справи людини обдарованої (хоча не виключається і складова одержимості), таки проглядають неминучі поняття «натхнення» і «виучуваний стиль»: платонівський ідеал ірраціонального поета у Арістотеля входить в більш широку систему раціональної поетики, а естетичний вплив ремісничої «форми» наближається за значенням до впливу натхненного «змісту».

Коли ми говоримо, що Арістотелів трактат за змістом є найглибшим проникненням в проблематику мистецтва за всю історію доби Античності, то відтворюємо звичну для сьогодення позицію, яка, починаючи з європейського просвітницького XVIII ст., зосередила увагу на тих самих поетологічних питаннях, які свого часу поставив Арістотель<sup>34</sup>. Однак на розвиток самої античної літературної теорії праця Арістотеля майже не вплинула: звідси засвоїли тільки розрізнені поняття, перейняті здебільшого опосередковано і в комбінаціях, які не відтворювали думку Арістотеля.

Античні нащадки виявилися байдужими до того, що найбільше цікавило Арістотеля:

– до взаємодії характерів, що визначає сюжет, в центрі якого відчувається злам («перипетія»), тобто перехід від щастя до нещастя або впізнавання (перехід від нещастя до щастя) як очевидний гносеологічний акт<sup>35</sup>;

---

<sup>34</sup> Про значення «Поетики» Арістотеля та її долю у майбутньому розвитку новоєвропейської літератури див.: Наливайко Д. С. «Поетика» Арістотеля і новоєвропейські літератури. *Всесвіт*. Київ, 1978. № 12. С. 155–161.

<sup>35</sup> «Арістотелю, – зазначає М. Л. Гаспаров, – дуже хотілося, щоб перелом до нещастя, ознака трагедії, і впізнавання, як очевидний акт пізнання, збігалися одне з одним; але такому збігові відповідала лише одна трагедія, «Цар Едіп» Софокла, і тому вона стала для

- до формалізації, раціоналізації змісту аж до зразка моделювання трагічного сюжету (на прикладі трагедії Евріпіда «Іфігенія в Тавриді» в XI розділі першої книги);
- до зосередженості на раціональному визначенні естетичної емоції.

І це не випадково. Елліністична доба, знову намагаючись всебічно підійти до поняття естетичної емоції, оминула увагою Арістотеля через те, що для неї (нехай і підсвідомо, за припущенням М. Л. Гаспарова) «предметом естетичної насолоди були малі жанри або невеликі уривки великих жанрів (те, що буде йменуватися не „пойєсіс“, а „пойєма“...<sup>36</sup>)», тоді як Арістотель виводив

---

Арістотеля (і всієї наступної естетики) найголовнішою представницею усієї аттичної трагедії» (Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 531).

<sup>36</sup> У грецькій мові, звертає увагу М. Л. Гаспаров, було два слова від одного кореня зі значенням «творити»: «пойєсіс» з суфіксом більш широкого значення і «пойєма» з суфіксом більш вузького значення. Слово «пойєсіс» перекладається на сучасні мови як «поезія», слово «пойєма» – як «поема». Проте жодне з цих значень не відповідає термінології давньогрецької наукової поетики. Спочатку «пойєсіс» як текст великого обсягу протиставляли «пойємі» як текстові мало-го обсягу (самостійному чи такому, що був уривком більшого тексту), а у процесі розвитку поетологічної думки наповнення цих понять і їхня опозиційність дещо змінилися у напрямі «від більш конкретного до більш абстрактного»: тепер «пойєсіс» як насичений змістом текст (що є природним для великого жанру) протистояв «пойємі» як тексту, який має статус літературного тільки завдяки своїй формі.

Про цей поступовий перехід у тлумаченні вказаних понять говорить низка визначень, які знаходимо в авторів II–I ст. до н.е. *Наприклад:*

– «Пойєма – це мала частина... Пойєма – це яке-небудь невелике послання, а пойєсіс – ціла і єдина річ набагато більша, ніж названа пойєма, наприклад, уся „Ліада“... звідси, хто сварить Гомера, той сварить не всю його пойєсіс, а якесь одне слово, місце, вірш чи

свої визначення зі спостережень саме над великими жанрами (трагедією, комедією, епосом). «Досвід сприйняття великих жанрів породив раціоналістичну поетику Арістотеля, досвід сприймання малих жанрів – ірраціоналістичну поетику пізньої античності»<sup>37</sup>.

**– У чому полягає різниця між поетикою і риторикою?**

Для Арістотеля ця різниця визначається давнім ставленням до поезії як до явища літературного (спрямованого на пізнання художнього мовлення, яке дає узагальнені події і постаті, орієнтоване на традицію, правильне розуміння якого потребує знання походження і сутності жанрів як типів спілкування), а до прози як до явища позалітературного (мовлення ділового, яке представляє конкретні події і конкретних осіб, не пов'язане з традицією, спрямоване виключно на досягнення мети – конкретно-мобілізуючого впливу на душі слухачів).

Побудова прозового тексту має відповідати предмету розмови, образу суб'єкта мовлення та розумінню слу-

---

образ» (Гай Луцилій, латинський поет II ст. до н.е., творець римської сатири);

– «Пойєма є ритмічне мовлення, тобто багато слів, деяким чином вкладених в яку-небудь форму, – наприклад, епіграма з двох рядків; а пойєсіс є зв'язний зміст у ритмах, як наприклад, „Ліада“ Гомера» (Марк Теренцій Варрон, 116–27 до н.е., римський письменник і вчений).

Водночас варто зважити на те, що проілюстрована термінологічна боротьба не торкалася побутового слововжитку, який мав достатньо лексичних можливостей для усього, в чому виявлялася потреба: слово «пойєсіс» у побутовому повсякденному спілкуванні з найдавніших часів вживали у значенні «поезія», а слово «пойєма» – у значенні «поема». (Див.: Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 547–548).

<sup>37</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 532.

хачів. А це визначило композицію Арістотелевої «Риторики»: 1-а книга присвячена предмету красномовства (у політичній промові ним є щастя, користь, благо, в урочистій – добро і краса, в судовій – правда і неправда); у 2-й книзі йдеться про сприймання слухачів (почуття гніву, милості, любові, страху, сорому, милосердя, співчуття, обурення, заздрості, ревнощів, з різними відтінками для різного віку і стану); далі розглянуті засоби красномовства – способи аргументації (кінець 2-ї книги) та стиль і композиція (3-я книга). При цьому в «Риторичі» акт переконання красномовством вписаний у загальну рамку пізнання, бо для Арістотеля, як для його вчителя Платона, правильно зрозуміти означає правильно вчинити.

Водночас варто зважити на те, що другорядними і малоцікавими для Арістотеля в «Риторичі» виявилися питання стилю, технічної сторони і механіки естетичного впливу словесного мистецтва, а також конкретні автори-прозаїки (він не називає жодного імені, хоча майже всі майбутні класики були його сучасниками). Якщо розмова про лексичний, синтаксичний і стилістичний рівень мовлення ведеться Арістотелем ніби примусово (через певні зобов'язання)<sup>38</sup>, то це означає,

---

<sup>38</sup> Серед Арістотелевих вимог до стилю є такі: для орієнтованого тільки на пізнання предмета *філософського стилю* – це «ясність», тобто граматична правильність і словесна точність; для спрямованого на пізнання і на переконання *риторичного стилю* – це «ясність» і «доречність», тобто реалізована через різну ступінь «пишності» і «стислості» мовленнєвої манери узгодженість між образом мовця і почуттями слухачів. Із вказаних вимог Арістотеля з часом розвинулося риторичне вчення про чотири вартості стилю (правильність, ясність, доречність і прикрашеність) і про три рівні стилю (високий, середній і простий/низький). Це вчення, за припущенням М. Л. Гаспарова, формувалося шляхом систематизації ідей Арістотеля для їхнього наближення до практики. Переробка Арісто-

що до пізнавальної програми філософа, мета якої охопити думкою усі явища дійсності, стиль не входить. Так само відсутність уваги до індивідуальності автора засвідчує, що авторство для нього теж не було критерієм літературності.

***– Як розвивалися поетика і риторика у післяарістотелівські часи?***

Шляхи поетики і риторики почали сильно різнитися з моменту, коли розробка поетики і риторики перестала бути справою філософів: риторика повернулася до професійних риторів, а поетика потрапила до рук граматиків. У таких умовах, виникнення яких збіглося з переходом до культури еллінізму і новими напрямками у розвитку поезії і прози, філософський підхід Арістотеля втратив актуальність, і був до банальності спрощений.

Формуючи нове культурне середовище, еллінізм створив єдину для грецького і римського світів гуманітарну шкільну систему, в якій:

– у зверненого в минуле «граматика» діти читали тексти класичних поетів, для правильної інтерпретації яких граматикові були потрібні розроблені поетикою поняття;

– у «ритора», який орієнтувався на теперішнє, оволодівали необхідними для державної служби і виступів у судах навиками практичного красномовства, а для

---

телевої спадщини найімовірніше була здійснена з орієнтацією на досвід риторичних підручників, які почали створювати ще за сто років до Арістотеля. Зближення поетики з риторикою, яке відбулося у процесі такого переопрацювання, враховувало саме ознаку стилю: поезія й ораторська проза як мовлення, спрямоване на слухачів, однаково були протиставлені позалітературній філософській прозі як мовленню, спрямованому на предмет. (Див. про це: Гаспаров М. Л. Поезія и проза – поэтика и риторика. С. 534–535).



цього ритор мав у своєму арсеналі поняття, розроблені риторикою.

Такий розподіл сфер компетентності між поетикою і риторикою не призвів до такого ж чіткого поділу сфер існування між поезією і прозою, тому що поезія не була однозначно прив'язана до позбавленої перспективного руху традиційності і культу шкільних авторів, а проза не мала виключних прав на чутливе до сучасності новаторство.

У поезії відбувся розкол між опертим на масовий смак *традиціоналістським напрямом*, який з великою обережністю деформував звичні форми, і орієнтованим на елітарного знавця-поціновувача *експериментальним напрямом*, який, оголосивши своїм попередником не канонізованого Гомера, а другорядного у тогочасному сприйнятті Гесіода, віддавав перевагу малим і ще не усталеним формам. Виразником цього процесу в Александрії III ст. до н.е. був конфлікт між «вченим екстремізмом» Каллімаха і обережним модернізаторством Аполлонія Родоського<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> «Вчений екстремізм Каллімаха» – йдеться про віртуозне і незвичне (порівняно з вимогами традиційного канону) поєднання Каллімахом, який вважав себе спадкоємцем усього культурного багатства Еллади, різних поетичних діалектів, різних поетичних словників, різних (аж до рідкісних і штучних) віршових розмірів для пристосування традиції до нових актуальних умов, для вирішення нових художніх завдань. (Тут потрібно пам'ятати, що згідно з традиційним поетичним канонем архаїчного і класичного періодів кожен художній вид і жанр був обумовлений місцем і часом свого виникнення, своїми первісними функціями в умовах родоплемінної та полісної організації суспільства; умовно-іонічний діалект зберігався в епосі, умовно-дорійський – в урочистій ліриці, аттичний – в діалогах драми). Від крайнощів такого експериментаторства Каллімаха рятувала притаманна йому самоіронія, вміння відсторонитися від свого матеріалу, а також новаторські форми самовираження. (Див. про це: Чистякова Н. А. Эллинистическая поэзия: Литература, традиции и фольклор. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1988. С. 31–33, 46–50, 54–56, 76–78). Учень і суперник Каллі-

Аналогічний розкол відбувся в ораторській прозі, де означений ще при софістах рух до поетизації прози викликав консервативну реакцію у вигляді «аттіцизму», який вимагав відсторонитися від запитів масової публіки і зберігати (насамперед щодо мови) традицію аттичних класиків красномовства. На відміну від поезії, звідкля і прийшло піклування про мовний традиціоналізм і де ця традиція утримувалася стихійно і ніколи не відзначалася поетологами, у прозі вона виявилася нововведенням, а дебати навколо чистоти аттичного діалекту породили окрему галузь словесності, якою було укладання словників аттичних слів.

За доби еллінізму втратили свою цінність пріоритети Арістотеля, який найбільше піклувався про золоту середину, через що з трьох форм впливу поезії на читача-слухача («виховання» через натхненну лірику, «очищення» через трагедію й епос, «заспокоєння»/рос. «отдохновение» через комедію) його найбільше приваблювало «очищення» через ігрове усвідомлення власних пристрастей. За доби еллінізму вся увага зосередилася на крайнощах: на пізнавальному і виховному значенні словесності та на чистому відпочинку та розвазі, які дає спілкування з літературними творами. Ця зміна пріоритетів ускладнила підходи до поняття специфічної художньої насолоди літературністю.

---

маха, очільник Александрійської бібліотеки **Аполлоній Родоський** (бл. 295–215 до н.е.) у своїй поемі «Аргонавтика» намагався відродити героїчний епос, чим вступив у конфлікт із властивою александрійцям схильністю до малих жанрів. Всупереч погляду александрійців на давній епос та його арсенал традиційно-грецьких ідей і художніх засобів як на пройдений етап, Аполлоній Родоський створив твір, у якому свідомо поєднував елементи старовинного гомерівського стилю з цілком новим світовідчуттям людини елліністичної цивілізації. Така творча практика викликала гострі суперечки в тогочасних літературних колах.

Елліністична культура була здебільшого книжною, театр втратив свою роль, яку він відігравав в Афінах, твори Есхіла й Евріпіда сприймали вже не зі сцени, а з книг, через що головним предметом обговорення виявилася не драма, а епічна класика, зокрема деталі гомерівського слововжитку і гомерівських уявлень про світ і побут. Вказаний предмет вимагав історичного методу в філології («тлумачення Гомера через Гомера», тобто у сумнівних випадках звертатися до принципу аналогії), який і виник у філологічних практиках давньогрецького граматака, філолога, голови Александрійської бібліотеки (180–145 до н.е.) Аристарха Самофракійського.

Дослідження гомерівської картини світу показали її різючу відмінність від нової елліністичної і породили питання, гостро поставлене в Александрії учнем Каллімаха, філологом, поетом, астрономом і математиком, очільником Александрійської бібліотеки (235–194 до н.е.) Ератосфеном: чи може в такому разі Гомер бути джерелом пізнання і виховання? Ератосфен дав на нього негативну відповідь, вважаючи, що метою поета є не повчати, а хвилювати, тому не треба оцінювати вірші за висловленими в них думками і не треба шукати там точних знань (скажімо, відтворювати по карті шлях Одиссея або з'ясовувати, який саме гарбár зшив міх з попутними вітрами, подарований у X пісні Одиссеєві володарем вітрів напівбогом Еблом). Для позначення художнього впливу поезії («хвилювати») Ератосфен вживає слово «психагогія» (букв. «збудження душевних рухів»), взяте ним із арсеналу риторики, яка ще від софістичних часів (V–IV ст. до н.е.) вважала головним завданням риторика «рухати душею» слухача.

Попри вороже ставлення до риторики, представники двох найвпливовіших у III–I ст. до н.е. філософських

шкіл – стоїки й епікурейці – у своїх поглядах на словесність відштовхувалися від понять, висунутих саме риториками: вони перенесли на поезію ті уявлення про прозу, які були сформовані вже в доарістотелевські часи і відповідно до яких ораторська проза має відповідати предмету, образу мовця і розумінню слухачів, а філософська – має відповідати тільки предмету. Якщо Арістотель вважав поезію нижчою порівняно з філософією формою пізнання, пояснює М. Л. Гаспаров, то «стоїки й епікурейці сприймають поезію тільки як засіб повідомлення пізнаного відповідно до розуміння читачів. По суті, поет був уподібнений... тепер ораторові», відрізняючись від нього тим, що мав не нав'язувати слухачам свою суб'єктивну думку, а повинен був «нав'язати читачеві об'єктивну істину. Далі між стоїками й епікурейцями починалося розходження, яке залежало від того, чи вважали вони поета володарем об'єктивної істини чи ні»<sup>40</sup>.

Загалом філософська критика висунула у ролі критерію літературності нове поняття естетичного почуття – таке ж реальне, як зір і слух, але яке ще не мало назви і яке не можна охопити виключно розумом (раціоналістично). У стоїків воно пов'язане з почуттям «відповідності», «доречності» (*грец.* препон, *лат.* декорум), але не до кінця з'ясоване походження щодо своєї раціональності чи ірраціональності. З рухом до кінця Античності був сформований погляд, згідно з яким ціле осягає почуття, а часткове – розум. Як і стоїки, епікурейці теж вважали, що поетичний твір сприймається й оцінюється почуттям, а не розумом, але це почуття вони ототожнювали зі слухом: поезія мала «тішити слух», відрізняючись від музики у цьому сенсі лише

---

<sup>40</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 539.

більш складною організацією, бо змушена для досягнення своєї мети гармонійно розташовувати не лише звукові, а й смислові елементи.

Внаслідок залучення до тлумачення нового поняття естетичного почуття ірраціональних позицій, відбулася повна перестановка позицій поетики і риторики: на відміну від попередніх часів, елліністична поетика починає шукати опертя у стилі, а елліністична риторика починає оглядатися на постаті авторів.

***– Як відбувалося освоєння естетичного почуття в поезиці й риторичі доби еллінізму?***

Риторика, яка склалася в систему навчальних прийомів словесної форми і стилю безвідносно до змісту майже за століття до Арістотеля, була менш готова до освоєння естетичного почуття, яке не без труднощів знаходило своє вираження у невизначено-піднесеному значенні поняття «пафос» (тотожне букв. значенню слова «ентузіазм» – «одержимість богом») та у суміжних з ним поняттях<sup>41</sup>. Натомість поетика, яка з самого початку, тобто за часів Платона й Арістотеля, переймалася питаннями про цінність змісту, перебувала щодо нового завдання у кращому становищі: тут освоєння естетичного почуття відбувалося через поняття «фантазія», яке в широкому значенні означає «уява», а у вузькому – «наочність», і у цих сенсах змикається з опікуваним риторикою поняттям «пафос», яке в елліністичній поезиці конкурує з Арістотелевим поняттям «катарсис».

«Наочність», – пояснює М. Л. Гаспаров, – була важливою проблемою для античної теорії словесності тому, що вся психологія античного світосприйняття більше

---

<sup>41</sup> Див. про це докл.: Гаспаров М. Л. Поезія и проза – поезика и риторика. С. 542–546.

орієнтувалася на зір, ніж на слух <звідси „пластичність” словесного зображення і навіть найабстрактніших понять грецької думки>... У різних сферах словесності попит на „наочність”... був різним: в ліриці, діалогах трагедій, у дорадчих і судових промовах – менший, в епосі, в трагічних монологах вісників<sup>42</sup>, в парадному красномовстві – більший... Писати так, аби, сприймаючи слова очима, можна було уявити зображену картину подумки, – це ставало усе наполегливішою вимогою до літератури. Уява письменника мала допомогти уяві читача»<sup>43</sup>.

З переходом до еллінізму на зміну попередньому двокомпонентному розподілу тематики між поезією і прозою (міфологія – надбання поезії, дійсність – надбання прози) прийшов розподіл трьохкомпонентний: «міф – вигадка – історія»: «Міф, – читаємо у риторичному трактаті Ціцерона „Про знаходження <матеріалу>” (*лат.* „*De inventione*”, між 85 і 80 до н.е.), – це подія, у якій немає ні правди, ні правдоподібності, наприклад, „Крилаті дракони були в упряжі...” Історія – це дійсні

---

<sup>42</sup> **Вісник (посланець)** – актор, який відповідає на питання хору, своїм голосом промовляючи не свої слова. Давньогрецька трагедія, виникнувши у відповідь на актуальні для VI ст. до н.е. проблеми «справедливості», «гріха» та «відплати», на думку Й.М. Тронського, «сприйняла найбільш близький до звичних форм хорової лірики тип зображення „страждань”, який часто зустрічається і у первісних обрядах: „страждання” не відбуваються на очах у глядачів, про них повідомляється за посередництва „вісника”, а колектив, що править обрядове дійство, реагує піснюю і танцем на ці повідомлення. Завдяки введенню актора, „вісника”, який відповідає на запитання хору, в хорovu лірику увійшов динамічний елемент, переходить настрою від радості до суму і навпаки – від плачу до радості» (Тронский И. М. История античной литературы: учеб. для ун-тов и пед. ин-тов. Изд. 5-е, испр. Москва: Высш. шк., 1988. С.109. URL: [http://www.philol.msu.ru/~classic/knigi/Tronskiy%20I.M. 1988\(5\) Istoriya antic hnoy literatury.pdf](http://www.philol.msu.ru/~classic/knigi/Tronskiy%20I.M. 1988(5) Istoriya antic hnoy literatury.pdf)).

<sup>43</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 549–550.

події, віддалені від нашого часу, наприклад: „Аппій оголосив карфагенцям війну”. Вигадка – це події придумані, але такі, які могли б і статися, як у Теренція: „Коли досягнув він повноліття...”».

Вказана зміна відбулася завдяки широкому проникненню у словесність вільно вигаданих сюжетів, які до цього вважалися недостойними літератури і побутували лише у фольклорі: спочатку такі сюжети увійшли в аттичну комедію (фантастичні – за Арістофана у V–IV ст. до н.е., а побутові – за Менандра у IV–III ст. до н.е.), а в прозу вони потрапили тільки в елліністичній масовій літературі, зокрема в «грецькому романі», яким теорія словесності нехтувала.

Коли на однакових з «міфом» та «історією» правах в літературі з'явилася «вигадка», то для переконливості зображення потрібна була підсилена «наочність»<sup>44</sup>, а з нею і вимоги до уяви поета. За таких умов поняття «фантасія» починає настільки успішно конкурувати з поняттям «мімесис», що наприкінці античної доби ритор Флавій Філострат (бл. 170 – 244/249) вже прямо пише, що «уява є більш мудрим творцем, ніж наслідування».

Але теоретичне осмислення зростаючого досвіду літературної «вигадки» суттєво відставало від практичного. На периферії поетики перебувало більш вживане в риториці поняття «правдоподібності»: проблема загального («правдоподібності», що виражає сутність) і окремого («правди», що виражає явище) втратила свою гостроту за межами площини Арістотелевої тези «пое-

---

<sup>44</sup> «Коли визнавали лише „історію” та „міф”, – пояснює М. Л. Гаспаров, – то питання про „наочність” гостро не поставало: передбачалося, що події і міфічної, й історичної давнини мали очевидців..., від них пішло усне передання, і писемному слову достатньо посильного нагадування про нього» (Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 550–551).

зія філософічніша за історію». Через відсутність зв'язку з постаттю автора і з системою стилю ця проблема не приваблювала коментаторську поетику і прагматичну риторичу і загалом вийшла за межі філології, залишившись надбанням філософії.

**- Наскільки глибоко зачепив і як довго тривав конфлікт традиціоналізму й новаторства в античній літературі?**

Конфлікт традиціоналізму і новаторства тривав в античній літературі недовго: у грецькій літературі в сер. III ст. до н.е. в Александрії, в римській літературі у 2-й пол. I ст. до н.е. у поколіннях Катулла і Вергілія. Його розгортання можна продемонструвати у порівняльній таблиці:

	ЛІТЕРАТУРА ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ	ЛІТЕРАТУРА ДАВНЬОГО РИМУ
<b>П</b>	Конфлікт вичерпався тим, що великі літературні жанри залишилися традиціоналістськими, а обережні експерименти стосувалися малих літературних жанрів (епіграм, елегій, малих епосів – «епіліїв»).	Конфлікт вичерпався стрімкою канонізацією творчості Вергілія, який дійсно зміг оновити традиційні великі жанри новаторськими досягненнями малих жанрів (чого не зміг свого часу зробити в александрійській літературі Аполлоній Родось-
<b>О</b>		
<b>Е</b>		
<b>З</b>		
<b>І</b>		
<b>Я</b>		

<sup>45</sup> **Палатінська антологія** (лат. Antologia Palatina) або **Грецька антологія** (лат. Anthologia Graeca) – зібрання (~ 3700 текстів) античних і середньовічних (візантійських) грецьких епіграм, укладена візантійським граматиком X ст. Костянтином Кефалю. Назва антології пов'язана з тим, що її єдиний список (відкритий у XVII ст.) зберігся у Палатинській бібліотеці (лат. Bibliotheca Palatina), яка знаходиться у м. Гайдельберзі в Німеччині. (У 2009 рукописи Палатинської бібліотеки були повністю оцифровані і доступні через Інтернет (див.: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/palatina.html>).



	<p>II ст. до н.е. – V ст. н.е. панує повна одноманітність стилю, то серед епіграм Палатинської антології<sup>45</sup> зафіксовані неодноразові спроби вирішувати одну проблему різними поетичними прийомами.</p>	<p>кий, який так і залишився в тіні свого великого попередника Гомера). Вергілій був для римських поетів незаперечним взірцем, якому себе ніколи не протиставляли навіть ті автори, які суттєво відхилилися від Віргілієвого стилю (<i>наприклад</i>, Овідій).</p>
<p>П Р О З А</p>	<p>Конфлікт залишився практично не вичерпаним. У сфері ораторської прози такі види парадного красномовства як політичне і судове красномовство відійшли на другий план. Історична проза розділилася на попередні, не призначені для публікації, позалітературні «записки», зосереджені лише на підборі фактів, і на базовані на цих «записках» ритмізовані твори для публіки. Філософська проза теж розділилася на позалітературну (суху і темну, адресовану професіоналам, <i>наприклад</i>, твори Плотіна) та науково-популярну, теми якої ритори охоче брали для публічних виступів (<i>наприклад</i>, твори Сенеки, Діона Христома).</p>	
	<p>В урочистому красномовстві на грецькій мові основним дискусійним питанням залишилася мова (наскільки глибоко копіювати давній аттичний діалект?).</p>	<p>В урочистому красномовстві на латинській мові основне дискусійне питання стосувалося стилю (який стиль брати за взірць?). Канонізованим класиком тут швидко став Ціцерон (прийнята ним для латинської прози міра «азіанської» поетичності набула статусу норми), хоча у процесі своєї еволюції після II ст. н.е. в латинській прозі запанувало азіанське красномовство, яке для порядку</p>

		прикривали присягами у вірності Ціцерону.
--	--	---

***– Про що свідчило розгортання конфлікту традиціоналізму й новаторства в античній літературі?***

Усі події, в яких оприявнювався конфлікт між традиціоналізмом і новаторством, засвідчували, на думку М. Л. Гаспарова, те, що література переставала бути універсальним засобом вираження суспільної свідомості, що потреба в естетичній насолоді відокремилася від потреби у пізнавальній освіті й ідейному вихованні. Посталий внаслідок такого розвитку духовних потреб людини, але ще не озвучений принцип «мистецтво для мистецтва», як і в пізніші часи, був сприйнятий на початках шкідливим і тому викликав запеклий супротив. «У сфері поезії, – коментує М. Л. Гаспаров, – це вилилося у боротьбу між вимогами до поезії, висунутими традиційним дидактизмом і назріваючим естетичним гедонізмом. Носіями першого були філософи, носіями другого – більш чутливі до переміни смаку риторичи»<sup>46</sup>.

Таким чином, в історії античної літератури, яка починається з чіткого протиставлення створеної богонатхненним автором поезії як літературно-художньої словесності і прози як словесності ділової і практичної, відбулося декілька еволюційних переломів. Вони були пов'язані із зазіханнями на літературність в класичний період грецької літератури з боку ораторської прози, яка мала практично і теоретично розроблений стиль, а пізніше, в елліністичні часи, – з боку малих поетичних жанрів (теж, як і проза, з опорою на стиль).

---

<sup>46</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 537–538.

На схилі Античності, у перехідний період до європейського Середньовіччя (IV–VII ст.), у процесі розгортання християнізації та варваризації Європи ораторською прозою стала проповідь, яка принципово не визнає за жодними правилами риторики значення носія «істини» (але не «думки»). Носієм літературності тепер виступає проповідник, вустами якого говорить Бог, а поезією стають навчальні вірші, які складають учні монастирських шкіл для вдосконалення свого знання чужої їм латинської мови. Критерієм літературності при цьому постає стиль, жорстко і просторо кодифікований підручниками. У цьому процесі входження латинської словесності у наступну історико-літературну добу Середньовіччя поезія і проза ніби помінялися своїми критеріями літературності порівняно з тим, що було на початку Античності.

*Висновок М. Л. Гаспарова.* Міфологічність, традиціоналізм та поетична форма визначали історико-культурне обличчя античної літератури у часи найвищого розквіту полісного устрою (аттична трагедія V ст. до н.е. – Есхіл, Софокл, Евріпід) і доби великих держав (епос Вергілія – I ст. до н.е.). Натомість у часи суспільної кризи і занепаду, зокрема в IV ст. до н.е. (епоха Платона й Ісократів) або в II–III ст. н.е. (епоха «другої софістики»), картина змінювалася:

- світоглядні проблеми виходять за межі літератури і переходять у сферу філософії;
- традиціоналізм вироджується у формалістичне суперництво з давно померлими письменниками;
- поезія втрачає провідну роль і поступається прозі: філософська проза виявляється змістовнішою, історична – цікавішою, риторична – більш художньою, ніж замкнена у вузьких рамках традиції поезія.

Але ці кризові періоди не були абсолютно безрезультатними для еволюційного розвитку літератури: завдяки переміщенню письменницької уваги на обличчя і предмети повсякденності, у літературі з'явилися реалістичні замальовки людського побуту і людських стосунків.

*Приклад.* Комедія найвидатнішого представника нової аттичної комедії, давньогрецького поета-драматурга Менандра (342–292 до н.е.) чи давньоримський роман Га́я Петро́нія Арбі́тра (пом. 66 н.е.) «Сатирикон» за всієї умовності сюжетних схем насичені життєвими деталями більше, ніж це дозволяв віршований епос або Арістофанова комедія. Проте питання про те, чи доречно прикладати до античної літератури сучасний термін «реалізм», залишається на сьогодні дискусійним.

Перелічені особливості античної літератури – міфологічна тематика, традиціоналізм і поетична форма – визначили своєрідність жанрів, стилів, мови і вірша в літературі Греції та Риму.

## СИСТЕМА ЖАНРІВ В АНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Система жанрів в античній літературі – чітка і стійка. Античне літературне мислення було жанровим: беручись писати поезію, яку завгодно індивідуальну за змістом і настроєм, поет міг завжди заздальгідь сказати, до якого жанру вона належатиме і до якого давнього взірця буде прагнути.

Розрізняли жанри більш давні (*наприклад*, епос і трагедія) і більш пізні (*скажімо*, ідилія і сатира). Якщо жанр надто помітно змінювався упродовж свого історичного розвитку, то виокремлювали давні, середні і нові його форми.

Саме так поділяли на три етапи історію аттичної комедії:

1) давній (486–404 до н.е., від Великих Діонісій<sup>47</sup> до поразки Афін у Пелопоннеській війні<sup>48</sup>). *Основні риси*: сатирична загостреність; персонажі постають звичайними смертними, представниками всіх верств афінського суспільства; поряд з вигаданими дійовими особами з'являються історичні діячі, філософи, письменники; паралельно із земними персонажами в комедії діють і боги та легендарні герої (Діоніс, Гермес, Палемос<sup>49</sup>, Їри<sup>50</sup>, Геракл та ін.). Єдиними пам'ятками є комедії Арістофана (бл. 446 – бл. 385 до н.е.) «Вершники», «Мир», «Лісістрата», «Хмари», «Птахи», «Жаби», «Плутос» та ін.;

2) середній (404–336 або 323 до н.е., тобто до початку походів Олександра Македонського або до року його смерті). *Основні риси*: розробка міфологічно-пародійних та побутових тем. Найзначніші автори Антіфан

---

<sup>47</sup> **Великі Діонісії**, або міські (кінець березня – початок квітня, весняне рівнодення) – свята на честь бога рослинності, родючості, вологи, покровителя виноградарства й виноробства Діоніса (Вакха, Бахуса), які включали урочисті процесії на честь бога, змагання трагічних і комічних поетів, а також хорів, які виконували дифірамби. Відзначалися з особливою пишнотою впродовж декількох днів у присутності гостей з інших держав.

<sup>48</sup> **Пелопоннеська війна** (431–404 до н.е.) – найбільша в історії Стародавньої Греції війна між союзами грецьких полісів: Делоським на чолі з Афінами та Пелопоннеським на чолі зі Спартою. У 404 Афіни, оточені з суші і моря, капітулювали.

<sup>49</sup> **Палемос** – у давньогрецькій міфології уособлення війни, супутник Ареса (спочатку бога буревіїв і блискавок, а пізніше бога війни; у давньоримській міфології йому відповідає Марс).

<sup>50</sup> **Їри** (дав.-гр. Ἰρι часі) – богині пір року у давньогрецькій міфології, відповідали за порядок у природі. Стражі священної гори Олімп, де перебувають боги на чолі з Зевсом, вони то відчиняють, то зачиняють її хмарні ворота.

(408–334 до н.е.) та Алексід (394/370–288/ 270 до н.е.), від текстів їхніх комедій залишилися лише невеликі уривки;

3) новий, розквіт якого припадає на останню чверть IV – перші десятиліття III ст. до н.е. Основні риси: відмова від казково-міфологічних і політичних сюжетів, розробка родинно-побутових тем; зверненість до повсякденного життя, приватного побуту; уїдлива сатира замінюється доброзичливим викриттям людських вад; культивування сталих комедійних типів, які відразу впізнавали глядачі за їхніми масками; поглиблена психологічна розробка характерів героїв (однакові маски набувають різної тональності та індивідуалізуються у кожній п'єсі); серед героїв вже немає міфологічних персонажів, царів, богів, легендарних переможців-полководців і т.п., натомість на проскенії (а не на оркестрі, як у старій комедії) з'являлися звичайні ремісники, селяни, раби, лихварі, слуги та представники інших верств населення. Серед представників: афінянин Менандр (комедії «Полубовний суд», «Відрізана коса», «Хлібороб», «Облесник», «Герой», «Саміанка», «Щит»), кефалієць Філіппід (III ст. до н.е.), каристієць Аполлдор (кін. IV ст. – 1-а пол. III ст. до н.е.), македонець Посідіпп (316 – бл. 250 до н.е.).

В античній літературі розрізняли жанри більш високі і більш низькі. Вищим жанром вважали героїчний епос (хоча Арістотель в «Поетиці» ставив вище за нього трагедію). Рух найвидатнішого давньоримського поета Вергілія (70–19 до н.е.) від пасторальної ідилії в «Буколіках» через дидактичний епос в поемі про сільське господарство «Георгіки» до героїчного епосу (поема «Енеїда») сам поет і його сучасники усвідомлювали як шлях від «нижчих» жанрів до «вищого».

Кожен жанр мав свою традиційну тематику і досить-таки обмежену топіку: Арістотель відзначав, що

навіть міфологічні теми використовують у трагедії не повністю, деякі улюблені сюжети неодноразово перероблялися, а інші використовувалися рідко.

Водночас, постаючи ніби закованою у жанрові рамки і будучи викладеною у будь-якому підручнику переважно «за жанрами», антична література так і не спромоглася створити задовільної теорії жанрів. Антична література, на думку М. Л. Гаспарова, «виявилася ніби у проваллі між образом натхненного автора, на який орієнтувалася поезія, і системою практичних правил, на які спиралася проза. Причина цього... в статусі поетики у системі античної освіти... Риторика вивчали в риторичній школі і вона була робочою програмою молодих письменників. Поетику вивчали в граматичній школі і вона була фондом знань молодих читачів. Її <поетики> увага була звернена у минуле – на читання й аналіз класики»<sup>51</sup>, відповідно фіксували і якимось систематизували тільки те, що стосувалося минулого, а не теперішнього чи майбутнього. Тому, *наприклад*, за всю історію античної літератури неможливо знайти жодного обговорення того, до якого жанру належить твір, який виник на стику жанрів, хоча таких творів було чимало<sup>52</sup>.

До систематизації науки поетики не спонукала сама форма викладання у граматичній школі. Укладені професорами-граматиками коментарі до давніх класиків,

---

<sup>51</sup> Гаспаров М. Л. Пoesия и проза – поэтика и риторика. С. 552.

<sup>52</sup> Уже в найпростішій класифікації жанрів Платона, яку маємо в третій книзі його праці 360 до н.е. «Держава» (392d і 394bc), крім оповідних і наслідувальних жанрів, виокремлені жанри «змішані», куди увійшов епос, в якому голос оповідача перебивають монологи і діалоги дійових осіб. Згодом з'ясувалося, що подібні вкраплення можливі в ліриці, *наприклад*, у Сапфо (в оді до Афродіти) чи у Піндара.

що містили чимало корисних філологічних відомостей про те, як одні й ті ж мотиви тлумачили різні автори, були лише фрагментами і стосувалися лише конкретних місць у тексті. Зауваги щодо сюжету твору взагалі відсутні, елементарна довідка про жанр дана один раз у передмові. Зі всіх можливих відомостей про твір, які поступово виокремилися з хаосу коментарів і були систематизовані в окремі науки (спостереження над мовою – у мовознавство, спостереження над стилем – в теорію риторичної елокуції<sup>53</sup>, спостереження над віршем – в науку метрику<sup>54</sup>), викладачеві-граматику залишилися лише оцінні судження на зразок: «автор вда- ло висловився, звернувшись до такого-то вислову».

Своєю чергою, базована на елементарному розрізненні літератури (те, що виповідає одна особа) і театру (те, що оповідають багато осіб) зовнішня класифікація жанрів перебувала між успадкованими від філософів абстрактними категоріями і зафіксованими істориками різновидами численних конкретних літературних форм.

*Приклад.* У випадково збереженому уривку з довідника для філологів, яким є «Хрестоматія» Прокла<sup>55</sup>, після переліку звичайного мінімуму чотирьох оповідних (епос, елегія, ямб,

---

<sup>53</sup> **Елоку́ція** (*грец.* *lexis, hermēneia, phrasis*, виклад, словесне оформлення; *лат.* *elocutio*) – третій розділ класичної риторики, присвячений словесному оформленню думки, тексту відповідно до риторичних принципів доречності, ясності, краси та правильності (у центрі питання: як мовити?). Основні завдання теорії елокуції: типологія стилів, засади вибору мовних засобів відповідно до мети, творення тропів та фігур.

<sup>54</sup> **Мétrика** – вчення про побудову віршового мовлення та його ритміки.

<sup>55</sup> **«Хрестоматія Прокла»** – вступ до грецької літератури й аналіз її жанрів, який включає також перекази (епітоми) епічних поем троянського циклу. Ім'я її укладача – Прокл – належить, можливо, або граматику II ст. н.е., або неоплатоніку V ст. н.е.



мелос) і трьох драматичних жанрів (трагедія, комедія, сатирівська драма<sup>56</sup>) йде перелік всіх 28-х різновидів мелосу<sup>57</sup>.

Поетологічна характеристика жанрів була мінімальною і включала етимологію назви, зміст, інколи віршовий розмір, імена основоположників і класиків. Найбільше, що повідомляли про комедію, то це те, що вона складається з трьох елементів (діалогу, сольної пісні, хорової пісні), а в латинських комедіях хорові пісні відсутні.

*Висновок М. Л. Гаспарова.* Жанр був елементом античної поезії, але ніколи не був предметом теоретичної рефлексії, тобто не входив до складу античної поетики. Написати трагедію, керуючись лише відомостями про

---

<sup>56</sup> **Сатирівська драма** (дав.-гр. δράμα σατυρικόν, σάτυροϋ, лат. fabula satyrica), або «жартівлива трагедія» – жанр давньогрецького театру, що займав проміжне місце між трагедією й комедією. З жанром трагедії її зближували сюжети й дійові особи, запозичені з міфології, з комедійним жанром – сильний елемент брутального комізму. Визначною рисою драми сатирів був хор, який зображав сатирів – лісових демонів з копитами із оточення бога Діоніса. Із сатирівських драм, за свідченням Арістотеля, розвинулася трагедія шляхом розширення сюжету і заміни комічного стилю серйозним і урочистим. Зовнішня особливість, що відрізняє сатирівську драму від трагедії епохи розквіту давньогрецького театру, зводиться до участі в сценічній дії сатирів, яка, за переказами, була зведена до виконання дифірамбів – культових пісень на честь Діоніса. Апогеєм сатирівська драма досягла при Есхілі, після якого незалежність сатирівської драми стала звичаєм. Сатирівські драми писали також Софокл («Слідопити») й Евріпід («Кіклоп»).

<sup>57</sup> Перелічені Проклом 28 мелічних жанрів можна розбити на чотири групи: на честь богів (гімн, промодії, пеан, дифірамб, ном, адоній, юбакхій, іпорхема), на честь людей (енкомій, сколій, любовна пісня, епіталамій, гіменей, сілли, френ, епикедій), богам і людям (парфенії, дафнефорії, триподофорії, осхофорії, евктіки) та на різні випадки (прагматики, емпоріки, апостоліки, гномології, георгіки, епістальтики). Пропущеними у Прокла виявилися жанр епіграми, буколіка та створена римлянами сатира.

трагедію, які відстоялися у пізньоантичних літературних посібниках, було неможливо. Приступаючи до епічної поеми, поет створював її не „за законами епосу”, а ступаючи „у слід Гомеру”<sup>58</sup>.

## СИСТЕМА СТИЛІВ В АНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Система жанрів повністю підпорядкувала собі систему стилів в античній літературі. Низьким жанрам був притаманний близький до розмовного низький стиль, високим – штучно сформований високий стиль.

Засоби формування високого стилю (відбір слів, сполучення слів, стилістичні фігури) розробила риторика.

*Приклад.* Існувала рекомендація уникати слів, вжиток яких не був освячений попередніми зразками високих жанрів. Як наслідок, історики, описуючи війни, не вживають військових термінів і географічних назв, тому уявити собі конкретний хід воєнних дій за такими описами майже неможливо. Виконуючи вимогу переставляти слова і членувати фрази для досягнення ритмічної милозвучності, пізньоантичні автори дійшли до таких крайнощів, коли риторична проза далеко перевершувала навіть поезію хитромудрістю словесних побудов. Так само змінювалося використання стилістичних фігур (метафор, метонімії).

Суворість цих вимог змінювалася залежно від жанру: Ціцерон (I ст. до н.е.) користувався різним стилем у листах, у філософських трактатах і промовах, а в Апулея (II ст. н.е.) роман «Метаморфози, або Золотий осел», декламації/промови (*наприклад*, «Флориди» («Квітник»)) та філософські трактати («Апологія, або Промова на

---

<sup>58</sup> Див. про це докл.: Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. С. 552–554.

захист самого себе від обвинувачення в магії», «Про божества Сократа» та «Про світ») настільки неподібні за стилем, що дослідники не раз сумнівалися в автентичності тої чи тої групи його творів.

Але з часом, як наголошує М. Л. Гаспаров, «навіть в низьких жанрах автори намагалися зрівнятися з вищими жанрами за пишністю стилю: красномовство за своєювало прийоми поезії, історія і філософія – прийоми красномовства, наукова проза – прийоми філософії. Ця загальна тенденція до високого стилю іноді конфліктувала із загальною тенденцією до збереження традиційного стилю кожного жанру»<sup>59</sup>, що викликало сполохи літературних полемік.

## СИСТЕМА МОВИ В АНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Через посередництво системи жанрів традиція підпорядковувала собі і систему мови в античній літературі. Через політичну роздробленість полісної Греції грецька мова споконвіку розпадалася на ряд відчутно відмінних діалектів, найважливішими серед яких були іонійський, аттічний, еолійський<sup>60</sup> і дорійський<sup>61</sup> діалекти. Різні жанри давньогрецької поезії зароджувалися в різних областях Греції і відповідно користувалися різними діалектами: гомерівський епос – іонійським із сильними елементами сусіднього еолійського

---

<sup>59</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 309.

<sup>60</sup> Поширений у Бебтії (район центральної Греції), Еоліді (на заході Малої Азії), на острові Лёсбос та інших грецьких колоніях.

<sup>61</sup> Поширений у південному і східному півострові Пелопоннесі (південь Греції), на островах Крит і Родос, на деяких островах в південній частині Егейського моря, в деяких містах на узбережжі Малої Азії, Південної Італії, Сицилії, Епірі та Македонії.

діалекту; з епосу іонійський діалект перейшов в елегію, епіграму та інші суміжні жанри; в хорівій ліриці переважали риси дорійського діалекту; трагедія використовувала аттічний діалект у діалозі, а вставні пісні хору за взірцем хорової лірики містили чимало дорійських елементів. Свою чергою, рання проза (Геродот, V ст. до н.е.) користувалася іонійським діалектом, але з кінця V ст. до н.е. (автор незавершеної «Історія Пелопоннеської війни» Фулідід, афінські оратори) перейшла на аттічний.

«Усі ці діалектичні особливості, – зазначає М. Л. Гаспаров, – вважалися невід’ємними ознаками відповідних жанрів і їх ретельно дотримувались усі пізніші письменники навіть тоді, коли первісний діалект давно вже вимер або змінився. Так мова літератури свідомо протиставлялася мові розмовній: це була мова, орієнтована на передачу канонізованої традиції, а не на відтворення дійсності»<sup>62</sup>.

Вказана тенденція до відокремлення мови літератури від розмовної мови особливо помітна у добу еллінізму (334–323 – 30 до н.е.), коли культурне зближення всіх регіонів грецького світу виробляє так званий «спільний діалект» – койне (від *грец.* κοινή διάλεκτος – «спільна мова»), в основі якого лежить аттічний діалект із сильною домішкою іонійського діалекту<sup>63</sup>. Якщо на

---

<sup>62</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 309.

<sup>63</sup> **Койне** (*грец.* Κοινή Ἑλληνική спільний грецький, або ἡ κοινή διάλεκτος спільний діалект) – поширена форма грецької мови, що виникла у посткласичну античну добу. Його можна назвати також александрійським чи загальноаттічним діалектом, грецькою мовою елліністичної доби. Це перший надрегіональний діалект Греції, який з часом став мовою міжетнічного спілкування (лінгва-франка) східного Середземномор’я і давнього Близького Сходу в римський період. Койне є основним предком сучасної грецької мови. Літературне койне використовували у більшості грецькомовних літературних і наукових творів у посткласичний період (тексти давньо-

койне письменники перейшли у діловій і науковій літературі, почасти навіть у літературі філософській та історичній, то у красномовстві і тим паче в поезії автори залишилися вірними жанровим діалектам. Більше того, прагнучи відгородитися від повсякденності, вони спеціально згущують ті особливості літературної мови, які були чужими розмовній мові: оратори насичують свої твори давно забутими аттичними ідіомами<sup>64</sup>, поети беруть у давніх поетів рідкісні і незрозумілі слова і звороти.

У римській літературі, де латина не давала діалектного матеріалу, відокремлення літературної мови від практичної досягалося іншими засобами. Піднесеність поетичного стилю досягалася:

1) підсиленням використанням архаїзмів.

*Приклад.* Вергілій вставляв в «Енеїду» ясні ремінісценції з давнього епосу Квінта Еннія (239–169 до н.е.) «Анналі» (відображав історію римлян від прибуття Енея в Італію до сучасних поетові подій 178–175 до н.е.);

---

грецького історика II ст. до н.е. Полібія, давньогрецького філософа і письменника римської доби, автора «Порівняльних життєписів» Плутарха, бл. 46 – бл. 127 н.е.). Койне – це також мова Септуагінти (перекладу Єврейської Біблії, III–I ст. до н.е.), християнського Нового Заповіту, найбільш ранніх християнських богословських праць отців Церкви. Тому койне також відоме як біблійна (або патристична) грецька мова.

<sup>64</sup> **Ідіома** (грец. ἰδιωμα особливість, самобутній вислів) – стійкий неподільний зворот мови, що передає єдине поняття, зміст якого не визначається змістом його складових елементів. Це своєрідні – цілісні за ужитком і одиничні за змістом – вирази з певних національних мов, які не можна точно передати іншими мовами і які вимагають при перекладі заміन схожого стилістичного забарвлення. Функціонально ідіома еквівалента слову. (*Приклади* з української мови: «віддати сторицею», «бити байдики», «як Пилип з конопель»).

2) застосуванням запозичень з грецької мови.

*Приклад.* Особливо цінувалися не лексичні запозичення, яких і так було багато у розмовній латинській мові, а, скажімо, синтаксичні звороти, які дозволяли відчутти за латинськими словами грецький мовний лад.

Вказані умовності підсилюються з рухом до завершення Античності.

### СИСТЕМА ВІРША В АНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Традиційною і жанрово обумовленою була і система вірша в античній літературі. Тут панує метрична – квантитативна<sup>65</sup> – система віршування, базована на упорядкованому чергуванні довгих і коротких складів. Найпростіший елемент ритмотворення – *мора* як одиниця довготи: короткий склад (⊔) дорівнював одній морі, довгий (—) – двом морам. Мора була одиницею вимірювання об'єму стопи. Повторювані групи довгих і коротких складів утворювали стопу, стопи з однаковою довготою (тобто кількістю мор), хоча і з різним складом складів, могли, на думку грецьких теоретиків вірша, замінювати одна одну (щоправда, це не завжди було можливо на практиці). Така метрика дуже нагадувала музику зі складами-нотами і стопами-тактами, адже «в музичному такті можливий будь-який набір нот за умови однакової тривалості».

В античному віршуванні розрізняють стопи: трьохморні (*ямб, хорей, трибрахій*), чотириморні (*дактиль, анапест, спондей, прокелевсматік*), п'ятиморні (*бакхій і*

---

<sup>65</sup> **Квантитативна** – від *лат.* *quantitas*, що означає «кількість». Стосовно системи античного віршування йдеться про кількість часу, необхідного для промовляння довгого чи короткого складу.

антибакхій, амфімакр, чотири пеони), шестиморні (молос, хоріяμβ, антиспаст, висхідний та низхідний іоніки), семиморні (чотири епітріти), восьмиморні (напр., паріамбод), дев'ятиморні (напр., месобрахій) і десятиморні (напр., молососпондей):

НАЗВА СТОПИ	СХЕМА	КІЛЬКІСТЬ МОР
пірихій	∪	2
ямб	∪—	3
хорей / трохей	— ∪	3
трибрахій	∪∪∪	3
дактиль	— ∪∪	4
анáпест	∪—	4
спондей	— —	4
прокелевсма́тік	∪∪∪∪	4
ба́кхій	∪— —	5
антиба́кхій	— — ∪	5
амфіма́кр	— ∪—	5
пеон: 1-й	— ∪∪∪	5
2-й	∪— ∪∪	
3-й	∪∪— ∪	
4-й	∪∪∪—	
мо́лос	— — — —	6
хоріяμβ	— ∪∪—	6
антиспа́ст	∪— — ∪	6
іонік: висхідний	∪∪— —	6
низхідний	— — ∪∪	
епітріт: 1-й	∪— — —	7
2-й	— ∪— —	
3-й	— — ∪—	
4-й	— — — ∪	
паріамбод	∪— ∪— —	8
месобрахій	— — ∪— —	9
молососпондей	— — — — —	10

Квантитативна система віршування могла розвинутися тільки у мові, де довгота і короткість є фонологічно істотними (розрізнявальними, диференціальними) ознаками звуків, а поезія ще не відокремила від музики і співу.

Такою власне була грецька мова і грецька культура за часів становлення античної літератури. Саме тоді склалися основні віршові розміри, яких у класичній античній квантитативній метриці було п'ять: три головних розміри, які функціонували самостійно, нанизувалися будь-якою кількістю рядків (*дактилічний гексаметр, трохайчний тетраметр і ямбічний триметр*), і два другорядних чи допоміжних, які використовували тільки у сполученні з рядками інших розмірів (*дактилічний пентаметр при гексаметрі і ямбічний диметр при триметрі*).

Це були розміри великих віршованих форм, розміри речитативні (навіть на межі розмовних), розміри довгих рядків, які потребували цезури (ритмічно-інтонаційної паузи в середині віршового рядка). «Цезура...», – пояснює нюанси квантитативного віршування М. Л. Гаспаров, – вимагала обережності у використанні: потрібно було, щоб слух помилково не сприйняв її за кінець рядка і щоб вірш не розламався навпіл на два тотожних піввірша. ...Щоб уникнути цього, ...по-перше, цезуру розташовували так, аби якщо перший піввірш починався з сильного місця <довгого складу>, з низхідного ритму, то другий починався би зі слабкого місця <короткого складу>, з висхідного ритму, і навпаки; по-друге, на тих біляцезурних місцях, де словоподіл міг би здатися закінченням вірша, словоподіл був заборонений <ця заборона називалася „зевгма”>. Для вірша, який складався з однакових стоп, це означало: цезура не повинна проходити між стопами, а має розтинати стопу, щоб її по-



чаткова частина відходила до першого піввірша, а другий піввірш починався непочатковою частиною стопи, тобто інакше, ніж перший. Саме слово „цезура” (латиною „розріз”) вказувало, що це – словоподіл, який розбиває стопу. У цьому полягає важлива відмінність між цезурами в античному квантитативному вірші і тим, що ми називаємо цезурами в сьогоdnішньому, силабо-тонічному вірші»: в античному квантитативному вірші цезура розрізає стопу, а в сучасній силаботоніці вона пролягає між стопами і тому античні віршознавці не вважали силаботонічну цезуру власне цезурою, бо для позначення словоподілу, який проходить між стопами, в античному віршуванні існував інший термін – дієрреза<sup>66</sup>.

ВІРШОВИЙ РОЗМІР	СХЕМА РЯДКА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>дактилічний гексаметр</b> (6-стопний дактиль — ∪, кожна стопа якого може бути замінена спондеєм — —; цезура розрізає 3-ю стопу або після довгого складу, тоді це чоловіча цезура, або після 1-го короткого складу, тоді це</p>	<p>варіант з чоловічою цезурою: — ∪ — ∪ — // ∪ — ∪ — ∪ — x варіант з жіночою цезурою: — ∪ — ∪ — ∪//∪ — ∪ — ∪ — x</p> <p><u>Тут і далі:</u> ∪ – довгий склад, який допускає заміну двома короткими складами;   – межа стопи; // – цезура; x – довільний довгий або короткий склад</p>	<p><i>великий епос</i> («Іліада», «Одіссея» Гомера, в латинській поезії II ст. до н.е. замінив давній сатурнійський вірш, <i>напр.</i>, поема-епопея Еннія «Аннали»; «Енеїда» Вергілія, I ст. до н.е.); <i>середні</i></p>

<sup>66</sup> Див.: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва: Наука, 1989. С. 70–71.

<p>жіноча цезура<sup>67</sup>; кількість і місце нерівноскладових замін – заміна довгого складу на два коротких склади – однакові в епосі і в сатирі)</p>		<p>жанри (напр., буколіка давньогрецького поета III ст. до н.е. Теокрита, сатира і послання Горация в римській поезії I ст. до н.е.)</p>
<p><i>Приклади:</i></p> <p>1) грецький гексаметр (початок «Іліади» Гомера: цезура – то чоловіча, то жіноча, більша половина двохваріантних стоп – дактилі):</p> <p style="text-align: center;">       — ∪ — ∪ — // — — ∪ — ∪ — ∪        Mēnin aeide, theā, // Pēlēiade ō Achilēos     </p> <p style="text-align: center;">       — ∪ — — — ∪ // ∪ — — — ∪ — ∪        Oulomenēn, hē myri' // Achaiois alge' ethēcen,        — — — — — // — — ∪ — ∪ — ∪        Pollas d'iphthimous // psychas Aidi proiapsen        — — — — — ∪ // ∪ — ∪ — ∪ — ∪        Hērōōn, autous de // helōria teuche cynessin        — — — ∪ — ∪ // ∪ — ∪ — ∪ — —        Oiōnoisi te pāsi: // Dios d'eteleieto boulē...     </p> <p style="text-align: center;">       Гнів оспівай, богине, // Ахілла, сина Пелея,        Пагубний гнів, що лиха // багато ахеям накоїв:        Душі славетних героїв // навіки послав до Аїду        Темного, їх же самих // він хижим лишив на поталу        Псам і птахам. Так Зевсова // воля над ними чинилась...     </p> <p style="text-align: right;"><i>(Переклав Борис Тен)</i></p>		

<sup>67</sup> Чоловіча цезура оприявнювала більш сильний контраст між двома піввіршами, а жіноча – більш слабкий контраст. «Грецькі поети, – зазначає М. Л. Гаспаров, – віддавали перевагу м'якій жіночій цезурі (чим пізніше, тим більше), латинські – чоловічій, більш різкій. Навіть коли латинський поет допускає на головному цезурному місці жіночий слогоподіл, він компенсує його тим, що в обох сусідніх стопах ставлять чоловічі слогоподіли» (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 72).

Пой, о богиня, про гнев // Пелеева сына, Ахилла,  
Гибельный гнев, принёсший // ахейцам страданья без счёта,  
Многих славных мужей // низринув могучие души  
В мрачный Аид, а тела // их самих на съедение бросив  
Птицам хищным и псам // – так воля свершилась Зевеса...

*(Еквіритмічний<sup>68</sup> російський переклад Михайла Гаспарова)*

2) латинський гексаметр (початок «Енеїди» Вергілія: цезура – чоловіча, більша половина двохваріантних стоп – спондеї):

— ∪ — ∪ — // — — — ∪ — —  
Arma virumque cano, // Troiae qui primus ab oris  
— ∪ — — — // ∪ — — — ∪ — —  
Italiam fato // profugus Lavini\_aque venit  
— ∪ — — — — — — ∪ — —  
Litora, multa\_ille\_et // terris iactatus ab alto  
— ∪ — // — — ∪ — // — — ∪ — ∪  
Vi superum, // saevae memorem // Iunonis ob iram,  
— ∪ — — — // — — — — ∪ — ∪  
Multa quoque\_et bello // passus dum conderet urbem...

Ратні боріння й героя // вславляю, що перший із Трої,  
Долею гнаний, прибув // до Італії, в землі лавінські.  
Довго всевишня по суші // і морю ним кидала сила,  
Бо невблаганна // у гніві Юнона // була безпощадна.  
Досить натерпівся він // у війні, поки місто поставив  
Переселивши у Лацій богів...

*(Переклав Михайло Білик)*

Брань и героя пою, // кто первый с берега Трои  
Прибыл, роком гоним, // в пределы Италии, к брегу  
Лация, много терпев // на суше бедствий и в море  
Волей богов // злопамятный гнев // жестокой Юноны,  
Много потом в боях // испытал, пока не свершил он  
Город, в который богов перенёс...

*(Еквіритмічний російський переклад Михайла Гаспарова)*

<sup>68</sup> **Еквіритмічний переклад** (*фр.* traduction équirythmique) – переклад віршів зі збереженням віршового розміру (кількості складів, наголосів, по можливості поділу на слова). Еквіритмічний переклад поетичних творів є дуже складним. Переважна більшість українсько- та російськомовних перекладів не є еквіритмічними.

ВІРШОВИЙ РОЗМІР	СХЕМА РЯДКА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>трохаїчний (хореїчний) тетраметр</b>  (4-и диподії<sup>69</sup>  трохея / хорея, тобто 8 стоп, з жіночим закінченням першого піввірша і з усіченням на останній стопі другого піввірша, яка через це мала не жіноче закінчення; цезура проходить не розсікаючи стопу, тобто є, за античною термінологією, не цезурою, а діерезою)</p>	<p>—U—x   —U—x // —U—x   —U—x</p>	<p>виник в VII ст. до н.е. в ліриці, перейшов в драму (найбільш динамічні – речитативні – сцени в трагедіях і комедіях); у римлян поряд з сатурнійським віршем в народних піснях, отримавши тут завдяки чіткості ритму назву «квадратний вірш»; у ліриці – суворе дотримання віршової схеми 4-мірного (з 4-х диподій) тетраметра; в латинській комедії – максимум розхитаності у вірші, аж до втрати різниці між стопами і диподіями, че-</p>

<sup>69</sup> **Диподія** (від дав.-гр. ἡ διποδία, dipódia, від δι двічі та πόδος стопа) – поєднання двох стоп у двоскладових віршованих розмірах. У даному разі йдеться про поєднання двох стоп хорею в ритмічну єдність (—U—U).

		рез що такий вірш називають «восьми-стопником» (октонарієм)
<p><i>Приклади:</i></p> <p>1) строгий тетраметр у ліриці (пізньолатинський гімн невідомого автора IV ст. «Всенощна Венери» з укладеної у VI ст. н.е. в Африці «Латинської антології» /Anthologia Latina):</p> <p style="padding-left: 40px;">Cras amet qui nunquam _ amavit, // quique _ amavit cras amet!  Ver novum, ver iam canorum: // vere natus orbis est.  Vere concordant amores, // vere nubunt alites...  Пусть полюбит не любивший, // пусть любивший любит вновь!  Вновь весна, весна певуча: // самый мир весной рождён.  Дух весной к любви стремится, // птицы любятся весной.  Роцца листья распускает, // в брак вступивши с ливнями,  И на свежие цветочки // тень наводит зеленью...</p> <p style="text-align: center;"><i>(Переклад російською Олексія Артюшкова з еквіритмічними змінами Михайла Гаспарова)</i></p> <p>2) розхитаний тетраметр у драмі (монолог Куркуліона з 4-ї сцени II акту однойменної комедії Плавта поч. II ст. до н.е.):</p> <p style="padding-left: 40px;">Date viam mihi, gnoti atque _ ignoti, // do _ ego _ heic officium meum.  Facio: fugite _ omneis, abite _ // et de via decedite,  Ne quem _ in cursu capite _ aut cubito _ // aut pectore _ ffendam _ aut genu...  Гей, знайомі, незнайомі // геть з дороги! службу я  Маю вислужить: всі тікайте, // забирайтесь геть з шляху,  Щоб не збив я вас головою, // ліктем, грудьми чи ногою!  ...Ось і греки-плащеносці, // ідуть, закутавши голову,  ...Всю дорогу перегородили, // лізуть з приповідками,  ...ходять похмурі, ходять п'яні // якщо наткнуся я на них,  Так із них, вже мабуть, кожного // в порошок рознесу!..  Эй, знакомые, незнакомые // прочь с дороги! службу я  Должен выслужить: все бегите, // уходите прочь с пути,  Чтоб не с бил я вас головою, // локтем, грудью или ногой!  ...Вот и греки-плащеносцы, // идут, закутавши голову,  ...Всю дорогу перегородили, // лезут с изречениями,  ...ходят хмурые, ходят пьяные: // ежели натолкнусь на них,  Так из них, уж наверно, каждого // в порошок разделаю!..  <i>(Переклад російською Сергія Шервінського та Федора Петровського з еквіритмічними змінами Михайла Гаспарова)</i></p>		

ВІРШОВИЙ РОЗМІР	СХЕМА РЯДКА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>ямбічний триметр</b>  (З однорідні диподії по дві стопи ямба, в кожній диподії перший ямб може бути замінений спондеєм, тобто стопи неоднорідні і тому не можуть бути структурними компонентами; цезура розсікає 3-ю або 4-у стопу, щоб перший піввірш мав висхідний ритм, а другий піввірш – низхідний; нерівноскладові заміни і залежать від жанру, тобто вони різні, по-перше, у ліриці і трагедії, по-друге, у грецькій комедії і, по-третє, в латинській комедії<sup>70</sup>; завдяки цьому ритм триметра підсилює свою гнучкість</p>	<p>або:</p> <p style="text-align: center;">x—u   x// —u   x—u</p> <p style="text-align: center;">x—u   x—u// —   x—u</p>	<p>винайдений у 1-й пол. VII ст. до н.е. Архілохом, з лірики перейшов в драму (трагедія, комедія); розмір речитативно-розмовних ліричних поезій, часто з сатиричним відтінком (звідси вираз «гнівний ямб»). З лірики перейшов у драму (трагедію і комедію) як основний розмір діалогічних частин. З грецької поезії в латинську перейшов наприкінці III ст. до н.е. (тобто швидше, ніж гексаметр) разом з першими перекладами</p>

<sup>70</sup> Детальний опис розхитування ямбічного триметра залежно від нерівноскладових замін у вірші різних жанрів див.: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 74–76.

і дозволяє чітко відчувати різницю між витриманим віршем трагедії і розхитаним віршем комедії)		грецьких трагедій і комедій: до цього віршової драми у Римі не було, тому ямбічний триметр зайняв вільне місце
--	--	--

*Приклади:*

1) ритмічно витриманий вірш трагедії (початок трагедії Софокла «Цар Едіп», коли фіванці приходять до Едіпа з благанням про допомогу):

O tecna, Cadmou // tou palai nea trophē,  
 Tinas poth' hedras // tasde moi thoazete  
 Hictēriois cladoisin // exestemmenoī,  
 Polis d'homou men // thymiamatōn gemei  
 Nomou de paianōn te // cai stenagmatōn...

О молоде // старого Кадма пагіння!  
 Чого під // вівтарями посідали тут,  
 Благальне віття // у руках тримаючи?  
 А там – все місто // фіміамом сповнене,  
 І співом молитовним, // і стогнаннями?  
*(Переклав Борис Тен)*

О дети, Кадма // древнего побег младой,  
 Зачем воссели // здесь пред алтарями вы,  
 Молитвенные ветви // принесли с собой,  
 Меж тем как весь ваш // город фимиамами,  
 Пеанами наполнен // и стенаньями?..

*(Переклад російською Сергія Шервінського  
 з еквіритмічними змінами Михайла Гаспарова)*

2) ритмічно розхитаний вірш комедії (початок комедії Арістофана «Хмари», коли старий-батько скаржиться на руїтника-сина):

O Zeu basileu, to chrēma tōn nyctōn hoson  
 Aperanton! oudepoth' hēmera genēsetai?  
 Cai mēn palai g' alectryōnos ēcus' egō,  
 Hoi d' oicetai phencousin. All'ouc an pro tou!  
 Apoloio dēt' ō poleme, pollōn hounesa...

О Зевсе-царю, що за // ночі стали в нас!  
 Без краю ніч! Коли ж то // вже розвидниться?

Давно я чув, // як проспівали півні десь.  
 Раби хропуть. // Раніше не було б цього.  
 Ой, скільки ж лиха з війн, // бодай пропасти їм!  
 Вже й слуг не вільно у руках тримати нам.  
 А цей моторний // парубок без просипу  
 Вилежує тут нічку // й тільки бахає...

*(Переклав Борис Тен)*

О Зевс-властелин, какая // ночь невозможная!  
 Конца ей нет. Когда же // утро засветится?  
 Уже давно мне // слышалось, как петух пропел,  
 А слуги дрыхнут. // Раньше бы так попробовали!  
 Война проклятая, // пропади ты пропадом,  
 Что из-за тебя и слуг нельзя нам выпороть.  
 А вот посмотрите, // каково молодчик мой,  
 Всю ночь храпит, ни разу // не пошевелится...

*(Еквіритмічний російський переклад  
 Михайла Гаспарова)*

ВІРШОВИЙ РОЗМІР	СХЕМА РЯДКА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>дактилічний пентаметр</b>                      (5-стопний рядок дактилічного гексаметра, який йде після 6-стопного рядка; виникає у разі повторення першого піввірша дактилічного гексаметра із можливою заміною в першому піввірші двох коротких складів одним довгим; поєднання рядків гексаметра і пентаметра</p>	<p>— <u>—</u> — <u>—</u> — // — <u>—</u> — <u>—</u> ×</p>	<p>популярний в античній поезії розмір, який вживали короткі поезії – епіграми, середні за обсягом поезії – елегії і навіть довгі поеми; але окремим від гексаметра пентаметр в античній поезії практично не був у вжитку</p>



<p>утворює віршовий розмір, який називався «елегійний дистих»; якщо 1-й піввірш гексаметра дослівно повторювався у 2-му піввірші пентаметра, то такий вірш мав назву «змінний вірш»)</p>		
<p><i>Приклади:</i></p> <p>1) «Епітафія бідняка» давньогрецького ліричного поета Сімоніда Кеоського (бл. 556–469 до н.е.):</p> <p style="padding-left: 40px;">Тут, подорожній, могила не Креза, а вбогого; бачиш, Хоч вона дуже мала, досить для мене її.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Переклав Андрій Білецький)</i></p> <p>2) початок 9-ї елегії з I книги «Любовних елегій» Овідія (курсив мій. – I. К.):</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Militat omnis amans, // et habet sua castra Cupido. Attice, crede mihi: militat omnis amans.</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Кожен коханець — вояк, // і в Амура свої табори є. Аттику, віриш мені? // Кожен коханець — вояк!</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(Переклав Андрій Содомора)</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Каждый любовник – солдат, // и есть у Амура свой лагерь; Мне, о Аттик, поверь: // каждый любовник – солдат.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(Переклад російською Олексія Артюшкова з екіритмічними змінами Михайла Гаспарова)</i></p>		

ВІРШОВИЙ РОЗМІР	СХЕМА РЯДКА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>ямбічний диметр</b> (рядок з двох ямбічних диподій (4 стопи ям-</p>	<p>x—U— x—Ux</p>	<p>чергування ямбічного триметра і ямбічного диметра уві-</p>

<p>ба), що йде після рядка ямбічного триметра, який складається з трьох ямбічних диподій; таке поєднання ямбічного триметра і диметра називається «епод»)</p>		<p>йшло до вжитку в ліриці найдавніших часів і було настільки поширене, що його інколи називають не «еподи», а просто «ямби»; окремо від триметра, поза еподами ямбічний триметр в класичну давнину майже не вживався; і тільки наприкінці Античності, коли близько IV ст. н.е. латинська християнська церква потребувала піснеспівів, гімнів, які б були складені досить простим розміром, аби їх могли співати всі, то єпископ, проповідник, богослов і поет Амвросій Медіоланський (<i>лат. Ambrosius Mediolanensis</i>) почав писати такі твори ямбічним диметром, вивіль-</p>
---	--	--

	<p>нивши його зі складу епо- дів</p>		
<p><i>Приклади:</i></p> <p>1) початок 2-го еподу Горація «На Альфія»:</p> <p style="text-align: center;">Beatus ille, // qui procul negotiis, Ut prisca gens mortalium, Paterna rura // bobus exercet suis, Solutus omni faenore...</p> <p style="text-align: center;">Щасливий, // хто й не чув про справи-клопоти, Живе, як в давнину жилосьь: Оре собі // волами поле батьківське, Про зиск не помишляючи</p> <p style="text-align: right;"><i>(Переклав Андрій Содомора)</i></p> <p style="text-align: center;">Блажен лишь тот, // кто, суеты не ведая, Как первобытный род людской, Наследье дедов // пашет на волах своих, Чуждаясь всякой алчности...</p> <p style="text-align: right;"><i>(Переклав російською Андрій Семенов-Тянь-Шанський)</i></p> <p>2) гімн Амвросія Медіоланського (Міланського) на честь християнських мучеників (IV ст. н.е.):</p> <p style="text-align: center;">Aeterna Christi munera Et martyrum victorias Laudes ferentes debitas Laetis canamus mentibus!</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>Дары Христовы вечные, Святых страдальцев подвиги Хвалой величим должною В победном ликовании.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>Церквей вожди высокие, Полков святых начальники, Небесной рати воины, Благие мира светочи!..</p> </td> </tr> </table> <p style="text-align: right;"><i>(Переклав російською Сергій Аверинцев)</i></p>		<p>Дары Христовы вечные, Святых страдальцев подвиги Хвалой величим должною В победном ликовании.</p>	<p>Церквей вожди высокие, Полков святых начальники, Небесной рати воины, Благие мира светочи!..</p>
<p>Дары Христовы вечные, Святых страдальцев подвиги Хвалой величим должною В победном ликовании.</p>	<p>Церквей вожди высокие, Полков святых начальники, Небесной рати воины, Благие мира светочи!..</p>		

В античній ліриці використовувалися також складні комбінації віршів і стоп, серед яких назвемо, для прикладу, алкеєву та сапфічну строфи:

НАЗВА СТРОФИ	СХЕМА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>алкеєва строфа</b> (логаедична<sup>71</sup> чотирьохрядкова строфа, утворена поєднанням трьохскладових і двоскладових стоп; тобто два алкеєвих 11-складовика з жіночою цезурою, потім 9-складовик і далі алкеїв 10-складовик; в 11-складових рядках намічена ще в Алкея цезура після 5-го складу часто порушується; при переході з грецької мови в латину усі довільні склади (x) на початку і в середині рядка стали довгими, а в середині 11-складових рядків після 5-го складу з'являється обов'язкова цезура; висхідний ритм урівноважується низхідним: у першій половині строфи висхідний і низхідний вірш замінюється за піввіршами, у другій половині строфи – за цілими рядками)</p>	<p>грецький варіант:  x—u—x—u—ux  x—u—x—u—ux  —u—u—u—x  —u—u—u—x</p> <p>латинський варіант:  —u—u— // —u—ux  —u—u— // —u—ux  —u—u—u—x  —u—u—u—x</p>	<p>винайдена давньогрецьким поетом VII–VI ст. до н.е. Алкеєм; у римську поезію перенесена Горацієм (2-а пол. I ст. до н.е.)</p>

<sup>71</sup> **Логаєди** (грец. λογαεδικός прозово-віршовий) – вірші, які поєднують трьохскладові (дактиль, анапест) і двоскладові (ямб, хорей) стопи. Ритм в таких віршах менш рівний, ніж у звичайних віршах з однорідних стоп (звідси назва). Логаєди мали широкий вжиток в ліриці та в хорових частинах трагедій.

*Приклад:* молитва про небагато-що з 31 оди «До Аполлона» книги першої «Од» Горация:

Quid dedicatum // poscit Apollonem  
 Vates? quid orat // de patera novum  
 Fundens liquorem? Non opimae  
 Sardiniae segetes feraces...

Про що благає // Феба промінного  
 Співець, як тільки // в храмі вино йому  
 Прозоре ллє? – Співець не хоче  
 Ні калабрійських отар добірних,

Ні жнив багатих, // слави Сардинії,  
 Не прагне грошей, // кості слонової,  
 Ні тих лугів, де тихий Ліріс  
 Хвилюю мляво свій берег лиже.

*(Переклад Андрія Содомори)*

О чєм ты молишь // Феба в святилище,  
 Поэт, из чаши // струи прозрачные  
 Вина лия? Не жатв сардинских –  
 Славных полей золотое бремя,

Ни стад дородных // знойной Калабрии,  
 Слоновой кости, // злата индийского,  
 Ни тех усадеб, близ которых  
 Лириис несёт молчаливы воды...

*(Переклав російською Сергій Бобров)*

НАЗВА СТРОФИ	СХЕМА	СФЕРА ВЖИТКУ
<p><b>сапфічна строфа</b>            (4-рядкова строфа, яка складається з 3-х рядків сапфічного 11-складовика і одного адонія (хоріямб плюс довільний склад); в грецькому варіанті цезури немає; у латинському вірші починається з довгих складів, тому цезура має стояти так, аби</p>	<p>грецький варіант:            —U—x—UU—U—x            —U—x—UU—U—x            —U—x—UU—U—x            —UU—x</p> <p>латинський варіант:            —U— — — // UU—U—x            —U— — — // UU—U—x            —U— — — // UU—U—x            —UU—x</p>	<p>уведена до вжитку давньогрецькою поеткою VI ст. до н.е. Сапфо;            в латинській поезії канонізована Горациєм; одна з найбільш вживаних строф античної метрики</p>

<p>другий піввірш починався з короткого складу, тобто після 5-го складу; низхідний ритм переважає над висхідним: у перших трьох рядках вони урівноважуються за піввіршами, а короткий останній вірш звучить тільки низхідним ритмом)</p>		
<p><i>Приклад:</i> про чистоту закоханої душі з 22 оди «До Арістія Фуска» книги першої «Од» Горація:</p> <p style="text-align: center;">Integer vitae // scelerisque purus  Non eget Mauris // iaculis, neque arcu  Nec venenatis // gravida sagittis,  Fusce, pharetra...</p> <p style="text-align: center;">Хто не чинить зла, // хто з життям у згоді –  Нащо лук йому // чи списи маврійські,  Нащо сагайдак, // у яким отруйні  їжаться стріли?</p> <p style="text-align: center;">Хоч би шлях верстав // крізь пекучі Сирти,  Хоч би мав зійти // на Кавказ суворий,  Хоч би йшов у край, // де Гідасп казковий  Хлюпає в берег.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Переклав Андрій Содомора)</i></p> <p style="text-align: center;">Кто душою чист // и незлобен в жизни,  Не нужны тому // ни копьё злых мавров,  Ни упругий лук, // ни колчан с запасом  Стрел ядовитых,</p> <p style="text-align: center;">Будут ли лежать // его путь по знойным  Африки пескам, // иль в глуши Кавказа,  Иль в стране чудес, // где прибрежье лижут  Волны Гидаспа...</p> <p style="text-align: right;"><i>(Російською переклав Андрій Семенов-Тян-Шанський)</i></p>		

У всіх розглянутих розмірах увага була звернена лише на розташування довготи і короткості у вірші, а розташування музичних і силових наголосів не врахо-

увалося. І це не випадково. Музичні наголоси (з підвищенням і пониженням тону), які були у грецькій мові, за припущенням дослідників, не відігравали жодної ролі у ритмі античного вірша. Місце ж силових наголосів в грецьких і латинських словах само залежить від розташування довгих і коротких складів. «У грецькій мові, – пояснює М. Л. Гаспаров, – якщо останній склад слова довгий, наголос може падати на останній або передостанній склад; якщо останній склад короткий – то на останній, передостанній чи передпередостанній склад. У латинській мові, якщо передостанній склад слова довгий, то наголос падає на нього, а якщо він короткий – то на той, який йому передує. Тому у вірші перед обов'язковими словоподілами (на межі віршів і на цезурі) розташування силових наголосів... залежало від розташування довгих і коротких складів перед словоподілами. В грецькому вірші... ця залежність була слабшою, в латинському – сильнішою. Наприклад, в латинському гексаметрі у кінці вірша сильне місце з його довготою припадає на передостанній склад і тому завжди збігається з наголосом останнього слова; а в кінці передцезурного піввірша сильне місце припадає на останній склад і тому ніколи не збігається з наголосом останнього передцезурного слова. Римські поети відчували цю закономірність і навмисно вибирали для вірша такі розташування словоподілів, які підкреслювали б збіги мовних наголосів з метричними в кінці вірша і незбіги їх у кінці передцезурного піввірша»<sup>72</sup>.

«Античні читачі, – пояснює далі М. Л. Гаспаров, – промовляли свої вірші, йдучи за природним ритмом мовних наголосів, але слухом слідували не за ним, а за вини-

---

<sup>72</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 83–84.

каючим при цьому ритмом довготи і короткості». Коли в III ст. н.е. в грецькій і латинській мовах довгота і короткість перестали відчуватися на слух, то «ритм наголосів залишився і вийшов на перший план. Читачі доби середніх віків, Відродження, класицизму продовжували читати за мовними наголосами, а ритм довготи і короткості в кращому разі доповнювали уявою... У романських країнах таке читання латинських віршів живе до сьогодні. У Німеччині XVIII ст... на місцях метричних сильних довгот робили штучні наголоси, а природні словесні наголоси приглушували. ...Така практика штучного читання, введена в гімназіях для кращого засвоєння античної метрики, збереглася в Німеччині і поширилося в Росії: тут дотепер при вивченні латини прозу читають з одними наголосами, а вірші з іншими». Проте така практика – підкреслювати наголосами сильні місця вірша – була чужою для античних реципієнтів (віршознавців і звичайних читачів)<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Там само. С. 85. Для античних реципієнтів довготи на метрично сильних місцях не звучали якось інакше, ніж на метрично слабких місцях, і вони не вдавалися до штучного приглушення «прозового» наголосу, якщо його місце не збігалось з метрично сильним місцем відповідно до схеми віршового розміру. *Наприклад*, ілюструє цю думку М. Л. Гаспаров, у рядку, яким Вергілій починає свою «Енеїду» – «*Arma virūmq̄ue canō, // Trōiāē quī p̄rimus ab ōris*» («Ратні боріння й героя // вславляю, що перший із Трої»): в слові *Trōiāē* (Троя) мовний («прозовий») наголос падає на перший склад (*Troi-*), а метричне (схемне) сильне місце – на другий (*-āē*). Античні реципієнти відчували на ненаголошеному другому складі «цілком звичайну довготу, але розумом пам'ятали, що довгота *Troi-* припадає на позицію, де довгий склад може розпадатися на два коротких», і тому ця позиція «слабка, незважаючи на прозовий наголос, а довгота *-āē* припадає на позицію, де довгий склад» не розпадається на два коротких, і тому ця позиція «сильна, незважаючи на ненаголошеність». (Там само. С. 85–86).



Із переходом від усної культури до книжної культури доби еллінізму (остання чверть IV – II ст. до н.е.), коли поезія відокремлюється від музики, і вірші вже не співають, а декламують, музична основа заміни одних стоп іншими перестала відчуватися. Виникла потреба у метричних правилах, віршування стало вимагати від поета не так розвинутого слуху, як теоретичної підготовки і великої начитаності. Своєю чергою, з переходом Греції в Рим поезія повинна була пристосуватися до латинської мови, в якій велике значення мав контраст наголосів і ненаголошеності. Тому потрібні були зусилля, щоб узгодити метричну схему з грою словесних наголосів. Нарешті в останні два (II–III) століття Античності довгота і короткість у грецькій і латинській мовах зовсім перестають розрізнятися, метричне віршування втратило свій ґрунт у мові. Виникла потреба у новій системі організації вірша, якою і стало тонічне віршування перших християнських гімнів.

Проте навіть за нових умов метричні розміри неохитно трималися: поеми писали гексаметром, елегії і епіграми – сполученням гексаметра з пентаметром, драми – триметром, невеликі поезії – різностопними ліричними розмірами, хоча звучання цих розмірів було вже зовсім іншим. «Сила традиції, – зазначає М. Л. Гаспаров, – була такою, що навіть у Середні віки паралельно з тонічною грецькою і латинською поезією продовжувала існувати метрична поезія в упорядкованих за давніми підручниками гексаметрах і ямбах, і вона дала немало справжніх поетичних цінностей»<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 310.

## ВИСНОВОК

Система умовностей античної літератури, обумовлена визначальним впливом на її внутрішню структуру упорядкованість міфологічної тематики, традиціоналізму і поетичної форми, була складною, стійкою, розрахованою насамперед на збереження і відтворення культурних цінностей минулого, а не на словесне відображення мінливої позалітературної дійсності. При цьому у різні свої еволюційні періоди антична література мала різний вигляд: пора її становлення неподібна на часи канонізації і застою, періоди розквіту полісного ладу, коли творили Есхіл і Софокл, і епоха великих держав, коли писали Каллімах і Вергілій, народжували зовсім іншу літературу, ніж періоди кризи і занепаду. Одноманітність літературних канонів не завадила античній літературі за тисячу років існування пережити складні глибокі зміни. «Системою умовностей, – зазначає М. Л. Гаспаров, – є врешті-решт кожна література, як давня, так і сучасна; але якщо в літературі Нового часу зміна таких систем відбувалася кожні декілька десятиліть, то в античній літературі така система майже без змін утримувалася століттями. Ця ознака споріднює її з іншими літературами Давнього світу»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Введение. С. 310.

**ЛІТЕРАТУРА  
ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

# ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕПОХИ

---

## СЕРЕДНЬОВІЧНА ЦИВІЛІЗАЦІЯ І СЕРЕДНЬОВІЧНА КУЛЬТУРА: СПІВВІДНОШЕННЯ І ПЕРІОДИЗАЦІЯ

Цивілізація, як відомо, відіграє щодо культури інституціоналізуючу роль: закріплює, санкціонує й тиражує вироблені культурою запас знань, вірувань, навиків, зразків мислення і поведінки, які засвоюються новими поколіннями. До цієї цивілізаційної спадщини входить і мистецький досвід. Та при цьому форми й зміст мистецької діяльності не є безпосереднім відображенням динаміки суспільно-економічних змін, адже мають власну історію й іманентні закономірності формування та розгортання в історичному часі й просторі. Ось чому слід розмежовувати й відрізнити періодизацію історії цивілізації (суспільної історії) та періодизацію історії культури й мистецтва, включаючи історію художньої словесності.

Середньовіччя (Середні віки; від *lat. medium aevum* – середній вік<sup>1</sup>) – прийняте в історичній науці з XV–XVI, а остаточно з XVIII ст. позначення великого періоду світової історії, що настав після Давнього світу і передує

---

<sup>1</sup> Відповідно, наукова галузь, що вивчає історичний, суспільний і культурний спадок Середньовіччя, називається медієвістикою, а дослідники, що спеціалізуються у цій сфері, – медієвістами.

добі Нового часу. Початок цього періоду на межі IV – V ст. пов'язаний з розпадом рабовласницьких імперій, на тлі яких згодом виникають нові феодальні держави. В цей же час відбувається «революція умів» (М. І. Конрад), тобто корінний світоглядний злам, пов'язаний в Західній Європі з утвердженням нової релігії – християнства. Загалом західноєвропейська середньовічна цивілізація хронологічно охоплює період з V до XVIII ст. Та за цей великий проміжок часу художня культура Західної Європи переживає не одну, а декілька епох, що послідовно змінюють одна одну: добу Середньовіччя (III–IV – XV ст.), епоху Відродження (межа XIII–XIV – перша третина XVII ст.), століття Класицизму (XVII ст.) та добу Просвітництва (XVIII ст.).

Важливою віхою у внутрішньому розвитку історико-культурної доби Середньовіччя є великий суспільно-культурний злам XI–XII ст. між двома середньовічними епохами (Раннім і Зрілим Середньовіччям), який зазвичай пов'язують з початком хрестових походів, коли 1099 року європейські рицарі захопили Єрусалим. Як зазначає М. Л. Гаспаров, стислу і водночас точну характеристику цього великого культурного зламу дав французький хроніст, історик першого хрестового походу, монах Гвіберт Ножанський (1053 – бл. 1124) у своїй автобіографії 1115 року, де читаємо: «Незадовго до мого дитинства, та, мабуть, і тоді шкільних учителів було так мало, що в маленьких містечках знайти їх було майже неможливо, а у великих містах – хіба що насилу; та якщо і випадало зустріти такого, то знання його були такі убогі, що їх не можна порівняти навіть з ученістю сьогоднішніх мандрівних кліриків». Прикметна подія вказаного зламу – це попит на освічених людей, випускників соборних шкіл.

Вже у XI ст. різні міста славилися різними науками: в Меці (*фр.* Metz, північний схід Франції) були хороші вчителі музики, в Камбрé (*фр.* Cambrai, пикард. Kimbré, північ Франції) — математики, в Турі (*фр.* Tours, центр Франції) – медицини, і допитливі учні починають кочувати з однієї школи в іншу для вдосконалення своєї освіти, що врешті-решт призвело до появи нового вагантства, яке тепер репрезентує не культурні низи, а, навпаки, культурні верхи духовної верстви.

Наслідком поживавлення культурного життя у XII ст. було народження у Європі XII–XIII ст. університетів (від *нім.* Universität, яке походить від *лат.* universitas– сукупність, спільнота). Ці навчальні заклади, на думку М. Л. Гаспарова, не були безпосередніми нащадками соборних шкіл, оскільки приплив молоді зі всієї Європи вимагав інших форм організації навчального процесу, та й саму університетську молодь приваблювали не стіни навчального закладу, а особистість викладача. При цьому і вчителі, і учні були здебільшого безправними пришельцями. Для того, щоб забезпечити своє право на існування, вони змушені були об'єднатися в корпорацію і виклопотати у папи привілей на свої права, який той охоче надавав. Такі корпорації учителів-магістрів і учнів-школярів стали першими європейськими університетами. У XII ст. так утворилися Паризький та Болонський університети, у XIII ст. – Оксфордський (північ Англії), Кембриджський (схід Англії), Тулузький (південь Франції), Саламанський (північний захід Іспанії) та інші університети. Такі навчальні заклади не підпорядковувалися місцевій світській і навіть духовній владі: в Парижі начальником університету вважався канцлер собору Паризької Богоматері, але влада його була номінальною. Тодішній європейський університет складався з нижчого – і найчисельнішого – факультету семи

шляхетних мистецтв (граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, астрономії, музики) і трьох вищих факультетів (богословського, медичного, юридичного). Організація факультетів нагадувала вчений цех середньовічного зразка, де школярі були учнями, бакалаври – підмайстрами, а магістри семи мистецтв і доктори трьох наук – майстрами. Така корпоративна організація міцно згуртовувала цей строкатий люд в єдину вчену верству.

### **СИНТЕЗ АНТИЧНОСТІ І ХРИСТІЯНСТВА ЯК БАЗОВЕ ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ**

На початку формування Середньовіччя як історико-літературної доби у старому світі вже відбулися дві знаменні події.

Перша подія. Цілком сформувалися і активно функціонували дві самостійні та принципово різні культурні традиції – *західна*, репрезентована красним письменством Греції, та *східна*, втілена у словесному мистецтві Біблії. На думку С. С. Аверинцева, літератури Давнього Сходу та література Античності, взяті як окремі цілісності, – це несумірні між собою явища принципово різного ґатунку, це не стадії одного шляху, а два різних шляхи, що з однієї точки розійшлися в різних напрямках. Їхні основні параметри на світоглядному, естетичному та поетологічному рівнях можна стисло описати, базуючись на дослідженнях С. С. Аверинцева та О. Ф. Лосєва, наступним чином:

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>РОЗУМІННЯ УНІВЕРСУМУ (СПОСІБ ПІДХОДУ ДО БУТТЯ)</p>	
<p>Грецький світ – це «космос», це таке «убрання», яке є «рядом», «порядком» (законовідповідною і симетричною просторовою структурою).</p> <p>У сфері «космосу» час постає в модусі просторовості (симетричність, здатність до вічного повторення).</p> <p>Структуру споглядають і «космос» адекватно фіксується через незацікавлений статичний опис.</p> <p>Найвища мудрість – покласти на простір, яким завжди володіє тільки теперішнє. <b>Напр.</b>, грецький бог Зевс – «олімпієць», тобто істота, що має своє місце у світовому</p>	<p>Давньоєврейський світ – це «олам» («світовий час», «вік», який може скінчитися і змінитися іншим «оламом»), це потік часу, який несе в собі всі речі.</p> <p>У сфері «оламу» простір постає в модусі часового руху як «вмістилище» незворотних подій. Світ як історія.</p> <p>В історії треба брати участь. Світ як «олам» може адекватно схопити тільки спрямована на час оповідь, яка корелюється з кінцевим результатом подій (виходом) і поквалюється питанням «А що далі?». Тому важлива фабула.</p> <p>Найвища мудрість біблійних героїв – це віра і розрахунок на майбутнє (мотив обіцянки). <b>Напр.</b>, Бог Йахве – це «сотворивший небо і землю», тобто володар часової миті початку</p>



<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>просторі. Він володар теперішнього, минуле належить Урану і Крону, а майбутнє – невідомому суперникові, який приречений долею забрати у Зевса владу. Кращий подарунок Зевса своєму улюбленцю – це подарунок сьогоднішнього дня в обмін на день завтрашній.</p> <p>Предметом розмислу греків є «буття» – нерухомо-самотожня «сутність». Грецька думка оперує „категоріями” (дефініціями). Теоретичне мислення звільнене для автономного буття і постає як <i>мислення-про-світ</i>.</p> <p><b>Напр.,</b> абсолют філософської релігії Платона називається «істотно-Сущє».</p>	<p>історії, володар історії, володар часу. Йахве – володар минулого і теперішнього, але його влада здійсниться і його слава засяє тільки в майбутньому, коли настане «день Йахве», про який говорять пророки.</p> <p>Предметом всієї думки єгиптян, вавилонців, іудеїв є «життя», реальність, існування, і оперує вона нерозчленованими символами людського існування-у-світі. Близькосхідна думка – це <i>мислення-у-світі</i>.</p> <p><b>Напр.,</b> абсолют біблійної віри зветься «живим Богом».</p>
<p><b>ЕСТЕТИКА</b></p>	
<p>Література вперше усвідомила себе саме літературою, тобто самозаконною формою людської діяльності, яка протистоїть усьому, чим не є вона сама («віщуванню» пророків, культові, обряду, побуту,</p>	<p>Відсутній акт самоусвідомлення і самовизначення літератури. Слово не вилучене з повсякденного і сакрального вжитку. Тому стосовно творів не можна застосувати термін «література» у грецькому йо-</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> <b>(Еллінська культурна</b> <b>традиція)</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> <b>(Близькосхідна культурна</b> <b>традиція Палестини,</b> <b>Єгипту, Вавилону)</b></p>
<p>«життю»). Слово забране з повсякденного і сакрального ужитку, на нього накладене тавро «художності», що вперше започатковує літературу у власному (вузькому) розумінні цього слова.</p> <p>Література допускає стосовно себе рефлексію у формі спеціальної теорії літератури, поетики, літературної критики та філософії. Мета цього – забезпечити оптимальну відповідність індивідуального твору абстрактному концептові жанру.</p> <p>Оперування антитезою «високе» і «низьке».</p> <p>Література, свідомо відокремлена від суто життєвого спілкування, постає як особливий, опосередкований, об'єктивований тип комунікації. Стихія розмови переноситься всере-</p>	<p>го розумінні, бо «словесність» («поезія», «писання») «біблійного» типу не є літературою у власному (вузькому) розумінні цього слова.</p> <p>Повна відсутність у словесності орієнтованості на рефлексію стосовно себе самої. Неможливість застосування до творів (<i>напр.</i>, «Книги Ісаї») категорій Арістотеля.</p> <p>Оперування антитезами «життя» і «смерті», «мудрості» і «метушні», «закону» і «беззаконня», розрізнення святого і марнотного, важливого і зайвого.</p> <p>«Словесність» не відокремлена від розвою життєвого спілкування.</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>дину твору, розмова бога і людей штучно відтворюється, імітується, стилізується власне літературними засобами.</p> <p>Недіалогічність грецької літератури: герой є абсолютно незалежним ні від кого, не потребує присутності «ти», недосяжний для будь-якого іншого «я», не шукає «джерела життя» поза собою. Така сферична замкнутість вважається досконалістю, бо вона нічому ззовні не підпорядковується, є умовою спокійного, вільного, незацікавленого споглядання. Головний ворог грецької філософської етики – пристрасність.</p> <p><b>Напр.,</b> грецьке божество на кшталт богів Епікура, залежно від міри одухотворення у філософській думці, стає дедалі байдужішим до світу.</p>	<p>Принципова діалогічність, відкритість до істотного діалогу, пошук «джерела істини», «джерела води живої» поза собою, в іншій людині чи в Бозі, потреба «я» в іншому «ти». Незамкнутість, пристрасність, зацікавленість у всьому, що перебуває поза «я».</p> <p><b>Напр.,</b> в Біблії ніхто не соромиться потребувати іншого: від іншої людини жадають вірності, від Бога – милості. Йахве теж палко вимагає людського визнання. Залежно від міри одухотворення в думці пророків, Йахве стає дедалі зацікавленішим у світі. Пізніше це оприлюдниться у християнському догматі про боговтілення.</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p><b>СТАТУС ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ І МИТЦЯ</b></p>	
<p>Зрілий тип професійного літератора, який живе тільки задля свого мистецтва і більше переживає за честь свого стилю, ніж за власну громадську честь. Він перебуває в ситуації, створеній літературними інтересами.</p>	<p>Повна відсутність літераторів за суспільним самовизначенням. Натомість існують люди, чия словесна творчість є лише наслідком ученості на службі в царя чи віри на службі в бога. Такий автор завжди перебуває всередині життєвої ситуації, що створена не літературними інтересами.</p> <p><i>Тип «мудрого»</i> – досвідченої книжної людини, яка перебуває на царській службі на посаді писаря і радника, а на дозвіллі розважається хитромудрими сентенціями, загадками, «притчами».</p> <p><b>Напр.</b>, саме з рук «мудрих» вийшли «Приповідки» (рос. «Книга Притчей Соломоновых») та «Проповідник» (рос. «Книга Екклесиаста»).</p> <p><i>Тип «пророка»</i> – екстатичного провісника народних доль, який значно більше, ніж «мудрі», схильний до нонконформізму і годується з рук можновладців.</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>Грек приписує собі здатність «творити», тобто «робити», «будувати», «виробляти», «винаходити», «вигадувати». Літератор – це «винахідник» слів, художніх форм тощо. Наявність учення про поетичний екстаз, якого сягає новоевропейська ідея геніальної творчості, що долає «правила». Розрізнення натхненної естетичної творчості та ремісництва, яке керується потребами повсякдення. Свідома праця над літературним шедевром, який залишається і після того, як завершиться певна суспільна боротьба.</p> <p>Наявність поняття індивідуального «авторства» як невід’ємного атрибута літературної психології.</p>	<p><i>Напр.</i>, без письмово зафіксованих промов «пророків» неможливо уявити собі Біблію.</p> <p>Близькосхідна людина ніколи не приписує собі можливості «творити». Їй властива цнота її нібито неособистісного натхнення. Кожне слово Біблії кожен раз вимовляється тим, хто говорить, ізсередины безпосередньо-життєвого спілкування зі своїм Богом і з собі подібними. Тому пророк не має на меті «створити» якийсь шедевр на віки. Натомість він прагне бути по-людськи негайно почутим. Звідси слово пророка – принципово неавторське, кинуте на волю потоку, не захищене перед усіма підступами бесіди, що триває безупинно.</p> <p>«Анонімність» літератури старозавітного типу. Відсутність поняття індивідуального авторства, яке функціонально заміщується поняттям особистісного «авторитету». «Авто</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>Література існує всередині перш за все «духовної», «культурної» ситуації спілкування.</p>	<p>ритетне» ім'я кожен раз вказує на особливе значення збірника текстів, якому присвоєно це ім'я.</p> <p>Відсутність поняття про літературне авторство унеможлиблює розмову про містифікацію чи фальшивку. В давньоєврейській літературі багато своєрідних «особистостей», проте нема жодної «індивідуальності». «Писарі», «мудрі», «пророки» Близького Сходу працювали в атмосфері внутрішньої анонімності навіть тоді, коли їхні імена залишалися в пам'яті нащадків. Давній єгиптянин міг сказати про «мудрих» колишніх часів, що їх імена живуть через написані ними книги. Але тут йдеться про вербальне життя імені, а не про життя авторської спадщини у власному сенсі слова.</p> <p>Словесність перебуває всередині життєвої ситуації спілкування.</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>Важливо і те, хто слово промовляє, важлива індивідуальність автора, яка самовизначається, тобто автор проводить уявну межу між собою і не-собою, усвідомлює себе неподільним і відокремленим від усього іншого, рівним собі самому «атомом». Тому «індивідуальність» не може бути колективною.</p>	<p>Біблійне слово має декілька авторів — Бог, мудрі колишніх часів, будь-яка народна спільнота, яка теж входить у ситуацію розмови, а пророк постає лише співавтором. Така ситуація робить безглуздим закид щодо плагіату, бо найважливішим виявляється не те, хто слово вимовив, а те, що слово взагалі було сказане і ожило у розмові. «Особистість», якою людина буває, незалежно від того, що вона про себе думає, не відмежовує себе кордоном від того, чим є не-вона. Тому «особистісність» може бути колективною.</p> <p><b>Напр.:</b> 1. Коли відомо, що у довготривалому формуванні такої особистісної книги як пророцтво Ісаї брали участь різні особи, то це означає, що всі наступні творці продовжували цю книгу в «дусі» її першого зачинателя і підкорялися первісно заданому ритмові думки і слова.</p> <p>2. За єрусалимським культом Йахве знаходиться образ ав-</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>Наявність досвіду справжньої самотності як позитивної смислової наповненості («пафос дистанції»), як інтелектуального фокусу внутрішнього самодистанціювання.</p>	<p>торитет Давида, тому пов'язані з цим культом пісні є за своєю сутністю «Давидовими» псалмами.</p> <p>3. «Особистісність» старозавітних текстів яскраво відрізняє іронічну зосередженість «Проповідника» (рос. «Екклесиаста») від розлучених інтонацій «Книги Йова» та від натхненно-повчального голосу «Приповідок» (рос. «Книги Притчей Соломоновых»).</p> <p>Людина в Біблії ніколи не залишається по-справжньому сама: навіть коли з нею немає інших людей, поруч завжди є Бог. Присутність Бога подається як щось вкрай насущне, конкретне, відчутне, і це унеможливорює стан холодного інтелектуального відсторонення. Людина і всі інші люди перебувають в одній площині, немає внутрішнього дистанціювання, – ось чому поняття «натовп» неможливо перекласти на біблійну мову.</p>



<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>Тип «невизнаного генія», «незбагненого новатора», «тору вальника нових шляхів», який може сподіватися хіба на вдячність нащадків.</p>	<p>Біблійному світові невідомі психологічні комплекси «генія серед натовпу» і «творча самотність».</p>
<p><b>ПОЕТИКА</b></p>	
<p>В основі античної поетики – пластичність. Гегемонія пластично-об’єктивуючого, безкорисливого, орієнтованого на позаситуативне споглядання опису, який називається екфрасіс. Такий опис є специфічним для «художньої» літератури, тоді як повчання і оповідь властиві і «нехудожній» словесності.</p> <p>Описи наочні, слова поета мають на меті передати замкнуту пластику, форму, розчленованість, зображення, чітку картину. Грецьке слово розраховане на «глядачів», які повинні вийти з по-</p>	<p>Поетика Біблії – це поетика оповіді, притчі, яка не допускає пластичності. Тут природа і речі не можуть бути об’єктом самоцільного опису. Оскільки біблійний «олам» рухається у часі, спрямовуючись до сенсу, який переходить часові межі, то розв’язка оповіді теж переходить межі оповіді, а мораль притчі – межі притчі. Людина в біблійній оповіді постає суб’єктом вибору і дії, тому й сама оповідь викликає зацікавлення.</p> <p>Біблійні описи не наочні, слова поета покликані передати насамперед розімкнуту динаміку, порив, злиття, виразність, проникливу інтонацію. Біблійне слово розраховане на «слухача», який має пере-</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>току, щоб у незацікавленому спогляданні статичної картини пережити свою позаситуативність.</p> <p>Дистанціювання «я» від «ти», вивільнення «я» із «діалогічної ситуації» дозволяє спостерігати за іншими і за собою «зі сторони», можливість об'єктивно характеризувати і класифікувати чужі «я», відтворювати мовленнєві особливості кожного персонажа. Література створює образ людини, зображає «характер» (об'єктивно осягнуту особистість, спостережену і описану як річ, зафіксовану у різко окресленому і нерухомо застиглому пластичному образі, який можна легко і безпомилково розпізнати серед інших). Особистість як тип людської поведінки у грецькому театрі і драматургії втілює маска – чиста, повністю самовизначена, очищена від історії структура, яка є смиисловою межею обличчя. «Маска», «характер» передбачають пластичну наочність уявлень</p>	<p>перебувати в потоці, бути зацікавленим і пережити свою причетність до ситуації.</p> <p>Відсутність дистанційованості між «я» і «ти» унеможливорює стороннє, об'єктивне, незацікавлене споглядання, унеможливорює створення «характеру», «маски» у грецькому розумінні цих слів. Натомість створюється <i>образ стану</i>, «звільненого» від характеру, від психології людини загалом. У такому зображенні почуття живуть ніби поза людьми, але пронизують усі їхні дії і змішуються з почуттями автора. Образ внутрішнього стану не передбачає пластичної наочності уявлень про зображуване. Старозавітні герої репрезентують не вигляд героя, а його місце в бутті, його сан у світовій ієрархії.</p> <p><b>Напр.</b>, сутність Йахве полягає у тому, що він – Бог «невидимий», з яким можна говорити, але якого не можна спостерігати, роздивлятися,</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>про персонажа.</p> <p>Маска як тілесно-душевний вигляд людини, як система фіксованих рис і властивостей, як цілісна і закономірна предметна структура, що орієнтована на спостереження в послідовній низці ситуацій. Кожна риса існує у співвідношенні зі всіма іншими рисами, тому для кожної інтонації, кожного руху тіла і жесту треба знайти місце всередині цієї структури. У греків психологічний стан подається однозначно, локалізується в замкнутому, пластичному «індивідуумі», постає об'єктом художнього споглядання «зі сторони» чи об'єктом уявного експерименту. Кожен образ чітко окреслений в одному слові чи в декількох словах.</p> <p><b>Напр.,</b> Іно уособлює плач, її</p>	<p>відтворювати в пластичному образі. Так само не є «характерами», «масками» аккадський Ут-Напіштім, іудейський Авраам, шумерський і аккадський Гільгамеш та ін.</p> <p>Душевні стани описано в Біблії не як предметний атрибут (суттєва ознака), а як динамічна енергія, як всеохопна стихія страждання чи радості, добра чи зла, як один із модусів людського всесвіту, і всередині цього всесвіту відчувають себе і автор, і читач. <b>Напр.,</b> найменування Мойсея «людиною Божою» свідчить лише про його служіння як провісника Бога серед людей, але нічого не говорить про нього самого, про його тілесні і духовні риси. Старозавітні епітети нічого не «змальовують», вони не «пластичні».</p>

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> <b>(Еллінська культурна</b> <b>традиція)</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> <b>(Близькосхідна культурна</b> <b>традиція Палестини,</b> <b>Єгипту, Вавилону)</b></p>
<p>слова і жести «слізні»; Орест репрезентує мужню скорботу; в рисах Медеї застигла неприборкана лють, уся її зовнішня і внутрішня постава повинна виводитися з її дикості й неприборканості. Античний автор повинен був бачити атомоподібного «індивідуума» і пластично-замкнутий «характер» не тільки у своєму героєві, а й у власній художній особистості. Вибудовуючи мовленнєву характеристику персонажа, автор повинен був і своє авторське мовлення оцінити як характерне. Поняттю індивідуального характеру відповідає поняття індивідуального стилю. Слово виражає індивідуальність автора і саме тому воно індивідуальне. Головне – пластично замкнута форма. Замкнутий і відокремлений від життєвого потоку твір передбачає замкнуту і відокремлену авторську індивідуальність.</p>	

<p style="text-align: center;"><b>АНТИЧНІСТЬ</b> (Еллінська культурна традиція)</p>	<p style="text-align: center;"><b>СХІД</b> (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)</p>
<p>В античних зачинах автор бере на себе індивідуальну відповідальність за все те, що має сказати, а тому він мусить обґрунтувати важливість своєї теми і правочинність свого підходу до неї. Зачин, чітко проводячи межу речі на її початку, постулює таку ж чітку межу і в її кінці. Тому античний твір в принципі не може бути довільно продовженим, як і не може обірватися. З грецького твору не тільки слова не викинеш, а й слова до нього не додасиш.</p>	<p>Літературний текст цілковито перебуває всередині загальножиттєвої ситуації, що постає стосовно нього як ціле. Сам текст не мусить бути «цілісним». Ось чому деякі книги Старого Заповіту не мають формально вирізненого «вступу» і першу ж свою фразу починають із сполучника «і». Це сигналізує про те, що справжній початок тексту знаходиться поза його межами. Близькосхідний твір може бути, як це видно із книг пророків, довільно продовжений чи обірваний.</p>

Перша подія. Завдяки завоюванням Олександра Македонського (356 до н.е. – 323 до н.е.) згадані самостійні культурні традиції змогли зустрітися і перетнутися. Для цього існували необхідні передумови.

Справа в тому, що сама культура Давньої Греції розвивалася в ситуації широкого культурного обміну з культурою Сходу, та й самі греки не заперечували того, що вчилися у східних народів проникати в божественні та людські таємниці. Зокрема, філософія класичної Еллади успадкувала від Сходу уявлення про природне середовище людини, розширила і поглибила їх, поставивши питання про походження Всесвіту, побудову

космосу, про елементи матеріального світу. На Сході культура класичної Еллади зіткнулася з ірано-мідійською, халдейсько-вавилонською, єгипетською та семітською культурами. Як наслідок, виникли культури еллінізму в Єгипті, Сирії, Малій Азії та Елладі.

До VII–VI ст. до н. е., тобто до появи міст-полісів, передові країни Сходу економічно і культурно були більш розвинутими, ніж одна з ранніх грецьких колоній Іонія (відіграла провідну роль у налагодженні контактів зі Сходом) та й Еллада в цілому. Остання засвоїла халдейсько-вавилонський астральний світогляд, мистецтво і міфологію Єгипту, етичну філософію Ірану. Сполучною ланкою між цивілізаціями Давнього Сходу, Єгипту, Вавилону та греками була Фінікія (розташовувалася на східному узбережжі Середземного моря, нині територія Лівану та Сирії), звідки греки запозичили фонетичний алфавіт.

Родоначальник грецької філософії фінікієць Фалес з Мілета (бл. 625–547), згідно з Плутархом, запозичив у єгипетських жерців уявлення про воду як перше начало всього суцього. З Єгипту греки перейняли і саме вчення про чотири елементи світу – землю, повітря, воду, вогонь. Світоглядні принципи єгиптян були джерелом філософії Піфагора (бл. 580 – бл. 500), який навчався у жерця Оніуфіса з Геліополіса. Дослідник В. К. Чалоян припускає, що до вчення про два світи Платон міг прийти через знання вірменського міфу про перебування сина Вірменії в «потойбічному» світі.

Загалом йдеться про творче засвоєння чужого: запозичені у Давнього Сходу ідеї були суттєво переосмислені греками в умовах Еллади, перетворилися в якісно нові погляди, оформлені в нових системах, школах та напрямах філософії.

Через відтік населення, викликаний греко-македонськими війнами (правл. Філіпа II 359–336), сама Греція ніби перемістилася на Схід, втративши першість у багатьох галузях культури. Лідерство перейшло до культури *елліністичної*, що активно розповсюджувалася по всьому Сходу і яку воїни Олександра Македонського на своїх щитах донесли аж до Індії. В кожній окремій країні Сходу еллінська (грецька) культура змішувалася з місцевою національною і загальною східною культурами. Як наслідок – розвиток процесу становлення нової елліністичної культури з її спільними для всього елліністичного світу й особливими, притаманними кожній країні рисами.

Нова елліністична культура, у якій органічно поєдналися західні й східні елементи, відрізнялася принциповим синкретизмом, завдяки якому, за словами В. К. Чалояна, і культура Еллади, і культура східних країн постали загальним надбанням і частиною культури *всесвітньої*. Саме через *синкретичний еллінізм*, в якому власне грецький світ був дуже важливим, та проте не єдиним елементом, у спадщину наступним поколінням вдалося передати культуру Еллади та Сходу. Римська культура базувалася на еллінізмі, а після закінчення римського панування на Сході й загибелі античного суспільства еллінізм став джерелом візантійської та арабської цивілізацій. У часи Юстиніана (бл. 482 чи 483 – 565), коли переживає своє завершення грецька література Класичної Давнини та відбувається рішучий злам у русі від Античності до Середньовіччя, християнська література на грецькому ґрунті, за словами С. С. Аверинцева, обов'язково мусіла відчувати потребу у словесному портреті Христа, – у візантійську добу такі портрети (літературні ікони, наприклад, з «Життя Богородиці» візантійського письменника, ієромонаха Епіфанія

Монаха (перша пол. IX ст.)) набувають неабиякої популярності.

Як відомо, греки ще за часів Платона тужили за східною мудрістю. На початку III ст. до н.е. вони зацікавились іудеями як носіями якогось загадкового вчення. У грецькій свідомості асоціація іудеїв з індійськими брахманами навіть породила у перипатетиків<sup>2</sup> думку про спорідненість між ними.

Особливо приваблювало філософськи мислячих еллінів іудейське єдинобожжя. Презентація іудейською пропагандою віри Мойсея як «чистої» філософської релігії на тривалий час породила непорозуміння, зумовлене ототожненням учення Тори й платонівсько-аристотелівської доктрини. С. С. Аверинцев акцентує тут на моменті власне непорозуміння, зважаючи на те, що «Бог Авраама, Ісака і Якова» таки зовсім не подібний на «бога філософів і вчених».

Через те, що грецька культура зовсім не сприймала красу чужого слова, люди Сходу змушені були «одягати» скарби своєї вітчизняної мудрості у грецькі словесні, а якщо можливо, і в розумові форми, змушені були розтлумачувати свою культуру грецькою мовою. Так, в Єгипті з ініціативи Птолемея II Філадельфа (283–246 до н.е.) іудеї переклали грецькою мовою Старий Заповіт, і цей переклад увійшов в історію як переклад семидесяти тлумачів – Септуагінта. Євреї сприйняли Септуагінту як чудо, як нову маніфестацію одкровення, як авторитетне «Писання». Переклад Старого Заповіту грецькою як «світовою» мовою середземноморської цивілізації мав на меті донести закон Йахве до «язичників» і спонукався тодішньою вірою євреїв у близьке здійснення того, про що Йахве сказав Авраамові: «То-

---

<sup>2</sup> **Перипатетики** – коментатори та послідовники Арістотеля.



бою всі племена землі благословлятимуться» (Бт 12 3, 22 18). І тільки після трагедії двох іудейських війн (66–73 н. е. та 132–135 н. е.), коли рабинські кола раптово замкнулися у своїй національній винятковості, ставлення ортодоксального іудаїзму до Септуагінти різко змінилось на негативне. А незабаром синагога взагалі відмовилася від самої ідеї еллінізувати Тору, назавжди залишившись при давньоєврейському оригіналі.

Проте саме в Септуагінті з'явилося слово *Κυριος* – «Господь» – як заміник суворо табуйованого у єврейському середовищі ім'я Йахве. У слові «Господь» залишалася тільки ідея бога як «Господа» взагалі, «Господа» усього світу, а не лише іудеїв. Саме звідси походить звичай християнських авторів називати свого бога «Господом».

Грецька риторика знала властивий Біблії синтаксичний паралелізм, та саме у давньоєврейській поезії він оперує великими, вільно розташованими словесними масами. Загалом Септуагінта відтворює особливий лад семітичної поезики, менш витончений, зате більш експресивний, порівняно з рафінованою мовою грецької літератури.

Завдяки Септуагінті було відкрито шлях для творчості в біблійному дусі. В основі цього шляху виник той органічний сплав, синтез грецького і семітичного мовного ладу, якого досягли творці Септуагінти. Саме через Септуагінту і її новозавітні відголоски в європейський мовний світ (латина, романські, германські, слов'янські мови) на всі віки християнської ери увійшли численні лексичні «біблеїзми». Наприклад, коли в сонеті Шекспіра йдеться про «славні ранки» («glorious mornings»), а в Ахматової – про «хмарину в славі променів» (рос. «облако в славе лучей»), вже самим фактом народження ці словесні образи, на думку С. С. Аверинцева, завдячують

олександрійським тлумачам, які, перекладаючи Тору, надали лексемі «слава» значення «самовиявлення божества у вогні, світлі і димі», що властиве для відповідного єврейського слова (див.: Вих: **16 10, 24 16** й ін.) і зовсім чуже для певних грецьких і латинських лексем. Започаткований Септуагінтою синтез культурних традицій продовжувався протягом двох християнських тисячоліть.

Щоправда, Біблія не була оцінена греками як твір літератури, і навіть хрещений Аврелій Августин (354–430) з болем відчував недemosфенівський лад Септуагінти, у святість якої він повірив. Та в анонімному (Псевдо-Лонгіна) трактаті «Про високе» (20–50-ті I ст. н.е.) таки присутня обов'язкова умова взаємопорозуміння двох різних культур: у сприйнятті обожованої Псевдо-Лонгіном спадщини кращих часів еллісттва його зацікавлює не так бездоганність краси, як безмір величі. Ось чому він корегує цілком визнаний в грецькій естетичній рефлексії ідеал «високого»: у свідомості цього автора «високе» термінологічно починає позначати такі неймовірні життєві стихії й безодні духовного світу, що надто високі й глибокі, аби вміститись у межах традиційної грецької естетичної категорії «прекрасного». І тут прикметно, за С. С. Аверинцевим, що принципово чуже близькосхідному світосприняттю «високе» Псевдо-Лонгін віднаходить не тільки в пошанованих ним грецьких авторів, як-от у Гомера, а також у «Книзі Буття», яку, хай не точно, та все ж цитує за Септуагінтою. У § 9 книги IX трактату «Про високе», після розбору одного з пасажів «Іліади» Гомера, читаємо: «...Так і законодавець іудеїв, людина непересічна, належним чином осягнув і висловив міць божества, коли написав на самому початку своїх

законів: „Сказав Бог”. І що ж Він сказав „Хай буде світло”, і було світло; „Хай буде земля”, і була земля».

Подібну ситуацію можна спостерегти і в спробах еллінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури. Наприклад, невідомий олександрійський єврей у своїй написаній напередодні нашого літочислення грецькомовній «Книзі Мудрості» (рос. «Книге Премудрости Соломона») зберігає вірність жанровій формі давньо-східної сентенційної словесності – іудейській афористиці «хахамів». Але водночас він послуговується адекватно висловлюваними тільки по-грецьки поняттями (наприклад, термінологією стоїків) і замінює достеменно єврейське (фарисейське) вчення про майбутнє воскресіння усієї людини грецьким (платонічним) вченням про безсмертя безтілесної душі, а також звертається з проповіддю не так до іудейського, як до елліністичного читача, випереджаючи теми і мотиви християнської «апологетики» (на кшталт заклику усвідомити безглуздість ідолослужіння).

Здійснений єврейським анонімом синтез був можливий передусім через те, що у контрастних близько-східному й еллінському типах людини знайшлася важлива спільна риса – схильність захоплюватися процесом розмірковування, здатність вбачати у «вченні» цінність, вищу за «чоловічі» військові чесноти і просто-серду «душевність». Тут плачуться не душевне, а духовне. Ось чому така різна «мудрість» учнів Сократа й учнів рабина Акіби: це для них предмет всепоглинаючої пристрасті, яка визначає усе їхнє життя і звеличує того, хто нею володіє. Східний книжник і грецький філософ присвячують усе своє життя набуттю розумового уміння. Ось чому так добре прозвучав грецькою мовою екстатичний панегірик Мудрості Божій: «Є бо у ній дух розумний, святий, однородний, многовидний, витонче-

ний, діяльний, проникливий, неосквернений, ясний, недіткнений, добролюбний, бистрий, нестримний, добродійний, чоловіколюбний, постійний, певний, безжурний, всемогутній, вседоглядний, що пронизує всі душі розумні, чисті, щонайніжніші» (Муд 7 22–23). І греки-християни перейняли зі східної традиції нескінченні, розмірені ряди динамічних епітетів, довівши все це, згідно зі своєю культурною звичкою, до досконалості. Завдяки близькості грецькомовної «Книги Мудрості» до біблійних жанрових форм, християни, на думку С. С. Аверинцева, цілком умотивовано поставилися до неї як до канонічної книги й повноправної складової вітхозавітного переказу.

Псевдо-лонгінівський погляд на Біблію, як і спроба еллінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури, – це прояви, так би мовити, зовнішнього підходу, коли бачиться щось інакше, ніж коли дивитися зсередини. Та завдяки такому зовнішньому, а тому «помилковому» поглядові, у європейській літературній традиції стала практично можливою зустріч і продуктивний синтез двох творчих принципів (первісно принципово різних). Адже якраз подібне до псевдо-лонгінівського «непорозуміння» відродилося в Європі разом із відродженням античних норм культури й естетики та ожило в ренесансній, бароковій і романтичній поетизації Біблії. Саме воно створило підґрунтя для великого й продуктивного культурного синтезу, всередині якого, за словами С. С. Аверинцева, *одвічна динаміка Біблії доречно доповнювала урівноважену статичку класичної мови форм*. Саме ця «помилка» Псевдо-Лонгіна в далекій історичній перспективі породила поезію англійця Джона Мільтона (1608–1674) і німця Фрідріха Клопштока (1724–1803), росіянина Гаврили Державіна (1743–1816) і англійця Вільяма Блейка (1757–1827).

Загалом, підсумовує С. С. Аверинцев, кожне наступне покоління надає предметів свого пошанування первісно чужих йому ознак. Та все ж у руках римлян, які у своєму сприйнятті спотворили грецьку класику, остання перестала бути непроникною «річчю у собі» і, подолавши свою локальність, почала відігравати роль загальнозначущого культурного орієнтира. Аналогічно Єрусалим, увібравши в себе грецький корінь *ιερος*, спотворив іудейське «Йерушалаїм» і повинен був стати первісно неадекватним собі «Єрусалимом», аби перетворитися на універсальний символ у конструктивному процесі становлення європейської культури. Складний міжкультурний синтез «Афін» і «Єрусалима», започаткований у Септуагінті, за своєю сутністю та своїм глобальним характером постав врешті-решт тим завданням, яке європейська культура повинна була вирішувати усім своїм існуванням.

Яскравий приклад взаємодії античності і християнства знаходимо у розвитку латинської середньовічної культури. Саме цих двох джерел сягають прообрази основних тем вагантської поезії — гнівне викриття і почуттєва любов. Джерелами першої теми були старозавітні пророки, Ювенал з іншими римськими сатириками, яких читали в середньовічних школах. Джерела ж любовної теми — це старозавітна «Пісня над Піснями» та Овідій.

Алегоричне тлумачення в християнстві «Пісні над Піснями» як шлюбу Христа з церквою відкрило еротичним образам шлях до всієї релігійної та й загалом християнської поезії Середньовіччя. Так, вже в XI ст. зустрічаємо перекладення (*рос.* переложение) уривка з

«Пісні над Піснями» (5 2–7)<sup>3</sup> під назвою «Quis est hic, qui pulsat ad ostium», яке довший час приписували великому аскетові, проповідникові та поетові Петру Даміані (1007 – 1072). У російськомовному перекладі М. Л. Гаспарова, який зберігає первісний ритм, нехтуючи слабкими й у самому оригіналі римами, цей твір має такий вигляд:

Кто стучит, кто стучит под окнами  
Ночь тревожа сонную?  
Кто зовёт: „О девица прекрасная,  
О, сестра, подруга драгоценная,  
Встань, открой, спеши, моя желанная!

Сын царя, Сын Царя Всевышнего,  
Первый и единственный,  
Я с небес нисшёл в земные сумерки  
Души смертных из плененья выволить,  
Смерть прияв и поруганья многие”.

Встала я, ложе я покинула,  
Бросилась к порогу я,  
Чтобы дом мой распахнуть любезному,

---

<sup>3</sup> Див.: «Молода: 2. Я сплю, та моє серце не засинає. / Ось чую: стукає мій любий: / „Відчини мені, о моя сестро, моя любя! / Моя голубко, моя чиста! / Бо голова у мене роси повна, / кучері у мене – нічних капель.” / 3. Я скинула із себе мою одержу: / як мені її надягнути? / Помила собі ноги: / як мені їх бруднити? / 4. Мій любий просунув руку / через дірку в дверях, / і нутро здригнулось у мені. / 5. Я встала відчинити любому моему, / із рук моїх закапотіла мірра, / з пальців моїх текуча мірра / на ручку при засуві. / 6. Я відчинила любому моему, / та любий мій уже відвернувся, пішов далі, / дух мені захопило, як він заговорив був. / Шукала я його, та не знайшла вже: / я кликала його, та він не обіззавсь до мене. / 7. Знайшла мене сторожа, / що круг міста ходить. / Вона мене побила, поранила. / Здерли з мене плащ мій тії, / що доглядають мури».



Загалом динаміка формування європейської літературної традиції від самих початків постає, за визначенням Ю. І. Султанова, біметасоматозним<sup>4</sup> процесом: античність і християнство з перемінним успіхом домінували в процесі іманентного розвитку європейської культури і літератури (до XIII ст. домінувало християнське начало, а в добу Відродження на передній план вийшла антична спадщина). Завдяки такій взаємодії кожне з цих начал теж поступово змінювалось, утворюючи своєрідний сплав, нову єдність з яскраво вираженою національною самобутністю.

Таким чином, якісно новий синтетичний тип художньої свідомості, що утворився під впливом складної довготривалої взаємодії античності й християнства, Заходу і Сходу, став для європейської культури власне традицією: античність залишила Європі віру в здобутки людського розуму, а християнство через символ Хреста внесло в європейську свідомість адекватну за динамікою ідею морального піднесення людини. Саме ці два начала, з погляду сучасних дослідників, визначають своєрідність європейської цивілізації: її динамізм, специфіку, систему інтелектуальних і духовних цінностей і понять, її здатність до моделювання й проектування суспільно-історичних процесів.

---

<sup>4</sup> **Біметасоматозний** (від: *лат.* *bi...* – двох + *гр.* *meta...* – між + *гр.* *sōma* [*sōmatos*] – тіло) – пов'язаний зі взаємодією, взаємовпливом двох тіл чи явищ, кожне з яких змінюється, набуваючи властивостей іншого.



## **КУЛЬТУРНИЙ ОБМІН І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ ЗА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

Культурний розвиток людства реалізується через культурний синтез, який відбувається в умовах постійного культурного обміну між народами. Історія цього процесу така ж давня, як і історія людської цивілізації.

Візантійська імперія (IV – XV ст.; падіння Константинополя 1453) була величезним світовим ринком, «золотим місцем між Сходом та Заходом». У духовному світі Візантії панувала догматика православної церкви, замінивши собою, на думку дослідників, національність.

Християнство, ставши державною релігією, знищувало все, пов'язане з язичництвом, у тому числі музеї, академії, пам'ятки культури, бібліотеки тощо. У цій руйнівницькій справі візантійці не були оригінальними, бо на початку утворення Арабського халіфату халіф Омар (правл. 634–644) знищив бібліотеку в Олександрії, мотивуючи своє рішення дуже просто: «Якщо в цих книгах пишуть про те, що є в Корані, то вони непотрібні, якщо ж у них говориться щось інше, то вони шкідливі. Тому і в першому, і в другому випадку їх треба спалити». І навіть у західноєвропейському XIV ст. Джованні Боккаччо, відвідуючи у великому культурному центрі Монте Кассіо бібліотеку, яка розташовувалася в закинутому і незачиненому приміщенні, виявив ганебне ставлення до рукописних сувоїв, коли монахи вирізаний зі старовинних рукописів пергамент використовували для виготовлення псалтирів і молитовників, які продавали жінкам і дітям. Але і як араби, котрі після утворення своєї світової держави почали цінувати книгу на вагу золота, і як ренесансні діячі доби Відродження, котрі старанно збирали й вивчали античні тексти, візантійці не тільки припинили руйнацію, а й засвоювали

ідеї світу, що йшов у минуле, спираючись при цьому на ідеології Сходу (іудейське єдинобожжя, месіанізм, єгипетська есхатологія) та Заходу (філософія Платона, вчення стоїків).

Сполучною ланкою між культурами Заходу і Сходу стала самобутня культура Візантії, джерелами якої були: а) еллінізовані регіони, тобто Єгипет, Сирія, Мала Азія; б) культури Олександрії, Едесси, Пергама; в) персидська релігія – маніхейство. Водночас ніколи не згасала у Візантії антична грецька культура, що була вагомою складовою освіченості представників вищого світу: в християнському середовищі навіть при релігійних дискусіях покликалися на різні концепції класичної філософії Еллади. Щобільше, у Візантії старанно вивчали давньогрецьку філософію, праці з історії, міфологію, збирали давні рукописи, упорядковували збірники висловлювань різних авторів про античні твори.

Прикладом такої діяльності може служити створений у IX ст. патріархом Константинополя Фотієм «Опис і перелік прочитаних нами книг» (інші назви: «Бібліотека» або «Міріобібліон», букв. знач. слова – безліч книг, є умовними), де схарактеризовано грецьку світську та церковну літератури. Твір складається з 280 кодексів (нотаток), присвячених окремим авторам, від Геродота до візантійського хроніста IX ст. (ряд пам'яток, описаних Фотієм, авторами яких були Ктесій, Діодор, Діонісій Галікарнаський, Діон Кассій та ін., втрачені). «Бібліотека» Фотія – це перший середньовічний бібліографічний твір з елементами літературної критики.

Захід сприйняв культуру Візантії через живих творців цієї культури – візантійців, які з давніх-давен оселилися на півдні Італії, а також через привезені на Захід літературні й інші візантійські писемні пам'ятки. Так, папа Інокентій III (понтіфікат 1198–1216) відряджав

учених з Паризького університету в Константинополь для придбання рукописів. Так само чинили багато європейських політичних діячів і меценатів. Як наслідок, в італійські міста надходила велика кількість рукописів, книг філософського, теологічного, художнього, природознавчого, історіографічного змісту еллінських, елліністичних та візантійських авторів, у тому числі Платона, Арістотеля, Діогена Лаертського, Плутарха, Софокла, Есхіла, Геродота, Фукідіда, Птолемея, Гомера. Багато їхніх праць завдяки перекладу на латину ставали надбанням широкого загалу діячів західної культури. Після взяття хрестоносцями Константинополя (1204) був здійснений масовий вивіз на Захід награвованих завойовниками художніх і культурних цінностей. Таким чином Захід успадкував: богословську літературу Візантії – твори Максима Сповідника (580–662), Йоана Дамаскіна (бл. 675–753), Віссаріона Нікійського (бл. 1403–1472) й ін.; візантійські досягнення в галузі математики – «квадріум» Михаїла Пселла (1018–078); архітектурні форми з Вірменії (купол над квадратом та ін.). Діячі італійської культури почали вивчати грецьку мову за сприяння Мануїла Мосхопула (кінець XIII – початок XIV ст.), котрий для створення навчальної граматики грецької мови скористався знаменитою книгою Діонісія Фракійського «Мистецтво граматики» (бл. 100 до н. е.).

Завдяки візантійському імператору Михаїлові II (правл. 820–829) значно розширилося знайомство західного світу з творами невідомого східнохристиянського мислителя, котрий мав псевдонім Діонісія Ареопагіта (прибл. 2 половина V ст. н. е.), пантеїзм і містицизм якого базуються на неоплатонізмі грецького філософа Прокла (410–485), зокрема на його вченні про еманациї, про походження від єдиного і повернення до єдиного, про містичне споглядання божественних сут-

ностей. Твори Псевдо-Діонісія Ареопагіта з'явилися на Сході в першій половині VI ст. Досить рано познайомився з ними й Захід: ще папа Григорій I Великий (590–604) вказав на працю Псевдо-Діонісія Ареопагіта «Про небесну ієрархію». Візантійський імператор Михаїл II у 824 р. подарував твори цього автора імператорові Людовіку Благочестивому (правл. 814–840). За дорученням короля Західно-Франкського королівства Карла II Лисого (сина Людовіка Благочестивого, правл. 840–877), Йоан Скот Еріугена (бл. 810 – бл. 877) переклав книгу «Про небесну ієрархію» з грецької мови на латину. З того часу Діонісій Ареопагіт став на Заході популярним автором, праці якого знали видатні представники схоластики – П'єр Абеляр (1079–1142), Альберт Великий (1193–1280), Тома Аквінський (1225–1274), а також видатні ренесансні діячі – Микола Кузанський (1401–1464), Джордано Бруно (1548–1600), Еразм Роттердамський (1469–1536).

З Михаїла Пселла та його учня Йоана Італа у Візантії першої половини XI ст. починається інтелектуальний рух, пов'язаний із появою в країнах візантійської цивілізації інтересу до античної філософії та логіки. В цей час поряд з філософією Арістотеля високо поцінують вчення Платона та неоплатоніка Прокла. Тут доречно зважити на те, що після краху Рима до IX ст. на Заході не існувало ні філософії, ні логіки, а забутим виявився навіть давньоримський автор Боецій (бл. 480–524) з його перекладами логічних творів Арістотеля та коментарями до них. У X–XI ст. Захід знав тільки Порфирія (232 чи 233 – бл. 304) й Боеція та їхні інтерпретації Арістотеля. І тільки завдяки впливу культури візантійського й арабського Сходу стан речей у XIII ст. почав змінюватися на краще.

У цьому зламі, що стався в історії логіки на Заході, важливу роль відіграла праця Михаїла Пселла «Синопис» або «Загальний огляд логіки Арістотеля», яка в перекладі на латину під назвою «Summulae» у численних списках поширилася в західноєвропейському регіоні. Популярності цієї студії в Європі суттєво сприяло те, що вона сприймалася як твір Петра Іспанського (папи Йоана XXI), хоча останній зробив тільки її дослівний переклад. У такому вигляді книга Михаїла Пселла стала на Заході основним посібником з логіки аж до XVI ст. Що ж до власних зусиль, які в Західній Європі приклали до перекладу на латину творів Арістотеля, то, скажімо, арістотелівський «Органон» у повному латинському перекладі Захід отримав лише на кінець XIII ст. Завдяки зусиллям схоластів, які прагнули пристосувати Арістотеля до церковних потреб, виник культ цього давньогрецького філософа. Проте його праці на латину перекладали з арабських перекладів і в арабській інтерпретації, тоді як східні перекладачі перекладали Арістотелеві тексти з грецької мови на сирійську, а з сирійської на арабську.

Культурні зв'язки між Заходом і Сходом реалізувалися не тільки через посередництво Візантії, а й завдяки безпосереднім контактам між представниками західноєвропейського й ірано-арабського світів.

Протягом першої половини VII ст. відбувалося об'єднання арабських племен з наступною швидкою їх експансією на північ Африки, великі території Ірану, Середньої Азії й Закавказзя, включаючи Вірменію. На Заході арабські володіння простягалися вздовж африканського узбережжя Середземного моря аж до Піренейського півострова, завоювання більшої частини якого завершилося в середині другого десятиріччя VIII ст. Від 929 до 1031 рр. на Піренейському півострові існував

Кордовський халіфат. Паралельно, з VIII до XV ст., тривала Реконкіста (*icn. Reconquista*, від *reconquistar* – відвойовувати) – багатомісячна збройна боротьба народів Піренейського півострова за звільнення земель, захоплених арабами й африканськими берберами, що завершилася взяттям 2 січня 1492 р. Гранади (Південна частина Андалузії).

Середньовічний мусульманський світ створив високо розвинуту цивілізацію, однією з найважливіших рис якої була велика любов до книги, висока оцінка праці та особистості вченого. Так, халіф аль-Хакім II придбав один рукопис за тисячу динарів. Араби домовилися з Візантією про те, що вони будуть отримувати по одному примірнику грецьких рукописів. Коли місто Тріполі захопили хрестоносці, два сусідніх еміри відразу поїхали до завойовників, щоб викупити двох людей – ученого та каліграфа. Таке ставлення до вчених, на думку І. Ю. Крачковського та В. К. Чалояна, було ще чужим для тогочасної Західної Європи.

Культура арабів жила переважно сирійсько-грецькими та персидськими (іранськими) джерелами. Ще до захоплення арабами Персії (Іран) переживала культурний розквіт. У той час, коли в 489 р. закрили Едеську школу, а 529 р. візантійський імператор Юстиніан I закрив Олександрійську та Афінську академії, персидський шах Хосров I Ануширван (531–573), навпаки, відродив їх у себе. Вчені, вигнані з візантійських країн, знайшли притулок у Персії: в місті Ніссібіні продовжувала свою діяльність школа з Едесси, в місті Гундешапурі знайшла прихисток Афінська академія. Араби-завойовники не руйнували шкіл, музеїв, бібліотек, а зберігали захоплені ними на Сході міста, і головне – вчилися у завойованих ними країн. Завдяки цьому

розвиток культури народів Сходу за часів арабського панування не знав перерви і йшов по висхідній.

Інтегруючим началом у формуванні ірано-арабської культури виступала арабська мова. Араби сприйняли елементи культури Давнього Ірану і через них – елементи культури Індії, а також засвоїли елементи культури Сирії і через них – елементи грецької. Якщо Індія дала арабам зачатки точних наук, математики, художню літературу, то Греція – філософію. Халіф аль-Мамун заснував у Багдаді «Дім перекладачів», безпосереднім завданням якого було вивчати і перекладати твори грецьких філософів.

У VIII–XI ст. творчий розквіт переживають іранські народи, культурними центрами стають Самарканд, Багдад, Басра, Каїр, Дамаск, а в XI–XII ст. культурний злет переміщується в Кордову, Севілью, Толедо й інші міста на Піренейському півострові. При цьому культура народів і східної, і західної частин ірано-арабського світу зберігала свою єдність. Коли відомий вчений візир династії Беудинів у Месопотамії ас-Сахіб ібн' Аббад (X ст.) познайомився з андалузською антологією поета й письменника Ібн' Абд Раббіхі (помер 940), то він очікував знайти в ній здебільшого іспанські матеріали. Натомість йому довелося не без іронії зробити висновок, скориставшись фразою із Корану: «Це ж наш товар, повернений нам».

Культурні цінності ірано-арабського світу стали пізніше надбанням і Західної Європи. На Сході араби зіткнулись із представниками західного світу під час хрестових походів, а також спілкувалися з ними в Сицилії, в італійських містах, і особливо на Піренейському півострові. На латину та національні мови західних народів перекладали твори арабомовних авторів, античних й інших письменників, праці яких збереглися

на арабській мові. З арабської мови перекладали ще у Х ст., та особливо інтенсивно у XII ст. Перекладали найбільше в Толедо, де виникла ціла корпорація перекладачів. Завдяки переведеній на латину ще у XII ст. фундаментальній праці Абу Алі Ібн Сіни «Канон медицини», Європа вперше познайомилася з надбаннями античної медицини. На різні мови Заходу з арабської перекладали Птолемея, Евкліда, Галена, Гіппократа, Арістотеля, Порфирія й інших античних мислителів.

Значна частина арабомовних наукових і філософських пам'яток стала доступною Західній Європі завдяки зусиллям іспанських євреїв-перекладачів. Це стосується й філософії Арістотеля, з якою Європа спершу познайомилася через арабо-іранських перипатетиків. Філософська спадщина грецького мислителя збереглася на Сході, де її засвоїли та звідки передали в своїй інтерпретації (завдяки іспанським євреям латинською мовою) західному світові. У такий спосіб східний перипатетизм дав Заході нову для нього філософію, зробивши свій вагомий внесок у формування й розвиток теоретичного мислення аж до епохи Відродження. Центрами західноєвропейської філософської думки в той час стали Шартр і Париж (Франція), Оксфорд (Англія), Кельн (Німеччина), Падуя (Італія). У Шартрі пропагувалися філософські ідеї арабського перипатетика Ібн Рошда (Аверроеса, 1126–1198), в Парижі утворилася школа латинського аверроїзму на чолі з номіналістом Сігером Брабантським (бл. 1240 – бл. 1281/1284), філософія якого теж базувалася на вченні Ібн Рошда. Данте вважав філософію Аверроеса новим словом і прихильно ставився до Сігера Брабантського, якого у своїй «Божественній Комедії» (Рай, X) помістив в Раю разом з великими античними мудрецами.



Щоправда, знайомство з філософією Арістотеля відбувалося не без жорстокої боротьби. Достатньо згадати, що Паризький церковний собор 1209 р. заборонив твори грецького мислителя. І тільки 1231 р. знову дозволили читати й коментувати Арістотеля, керуючись при цьому власними цілями. В 1270 р. єпископ Парижа Стефан Темп'є, виконуючи волю папи Йоана XXI, розслідував діяльність Паризького університету: як наслідок, була засуджена філософія Сігера Брабантського. Спочатку на 13 тез, а 1277 р. на 219 тез Сігера і взагалі на аверроїзм наклали заборону. Врешті-решт після засудження інквізицією Сігера вбили у в'язниці, а його твір «Про розумну душу» знищили.

Починаючи з другої половини XIII ст., зростає роль Сицилії як каналу проникнення східної філософії на захід. Тут відбувається змішування елементів культури арабів, греків і латинських народів. При дворі Фрідріха II Гогенштауфена опікуються філософією Ібн Рошда, надають притулок перекладачеві Арістотеля й Аверроеса Михаїлу Скоту, арабським та єврейським ученим. Саме теорія подвійної істини, яку розвивав Ібн Рошд, у наступну добу Відродження допомогла П'єтро Помпонаці (1462–1524) відстояти перед церквою самостійність науки та філософії, відокремлювати їх від церковної догматики.

Власне через Італію Європа познайомилася зі справжнім Арістотелем, твори якого на латину тут перекладали з грецького оригіналу. Серед європейських прихильників учення Арістотеля виникає два напрями: арабський перипатетизм (аверроїсти) та грецький перипатетизм (олександристи, названі так через зв'язок з ученням античного перипатетика кінця II – початку III ст. Олександра Афродізійського).

Через Париж арабський перипатетизм потрапив до Німеччини, певним чином вплинувши на видатного німецького містика-пантеїста Мейстера Екхарта (помер 1327). «Світ, – вважав Екхарт, – існував завжди», «матерія і форма є двома принципами, та вони – єдине становлення і єдине буття, і раз вони складають єдине буття, вони перестають бути двома буттями». На думку М. Екхарта, все – єдине, єдине – це Бог, а поза Богом, тобто поза буттям, немає нічого. Загалом філософія Ібн Рошда, не будучи чітко вираженим пантеїзмом, давала можливість витлумачити себе в пантеїстичному дусі, з чим ми і стикаємось у М. Екхарта.

До Арістотеля зверталися й представники ортодоксального християнства. Генерал ордену домініканців Гумберт де Романіс говорив: «Вивчення філософії потрібне для захисту віри, тому що язичники саме нею послуговуються як зброєю для боротьби з вірою; воно потрібне і для розуміння Святого Письма, бо деякі місця в ньому можуть бути розтлумачені тільки філософією».

Першим ортодоксальним схоластом, який для філософського обґрунтування християнської догматики звернувся до Арістотеля й арабських перипатетиків, був англійський францисканець Олександр Галесський (1170–1245). Цілу світоглядну систему для церкви створив домініканець Альберт Великий (1193–1280), якого за глибоку пошану до Арістотеля сучасники навіть прозвали «мавпою Арістотеля», але який запозичив виклад арістотелівського вчення у Ібн Сіні – упорядника коментарів та парафраз до творів грецького філософа. Проблему безсмертя душі за Арістотелем трактує й учень Альберта Великого домініканець Тома Аквінський, філософія якого виявилася вершиною схоластичної філософії й була реакцією на філософію Ібн Рошда та латинських аверроїстів. При цьому схоласти не

обмежилися Арістотелем, а вибірково зверталися і до філософії ірано-арабських перипатетиків, а також Платона, неоплатоніків, до арабської схоластики, зокрема до творів ашарітського теолога Абу Хаміда аль-Газалі (1059–1111).

### **Питання для самоперевірки**

1. Чому слід розрізняти періодизацію загальної історії людства та періодизацію історії літератури, мистецтва і культури?
2. Що вважається базовими джерелами європейської літературної традиції?
3. Які творчі принципи і сформовані на їхньому ґрунті словесно-культурні традиції існували у світі на момент зародження європейського Середньовіччя, і якими були взаємини між ними?
4. На яких параметральних рівнях і тематичних позиціях оприянюються принципові відмінності між еллінською та близькосхідною культурними традиціями?
5. Що таке еллінізм, елліністична культура?
6. Яка роль Септуагінти у формуванні європейської літературної традиції?
7. Що уможливило здійснення синтезу західного й східного творчих принципів та перетворило локальні західну й східну культури в загальнозначущі культурні орієнтири?
8. Яка роль візантійської культури у взаєминах між Заходом і Сходом за часів європейського Середньовіччя?
9. Як впливав ірано-арабський світ на процес культурного обміну між Заходом і Сходом у добу Середньовіччя?

# ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

---

## «КАРТИНА СВІТУ» SEREDNЬOVICHNOЇ LYUDINI

### ***– На чому базується мислення, світосприймання та «естетика» середньовічної людини?***

Найвищою істиною, навколо котрої групувалися всі уявлення й ідеї середньовічної людини, включаючи вчення про прекрасне, була віра в Бога. Без цього постулату, без цієї нагальної потреби всього світобачення та моральної свідомості, зазначає А. Я. Гуревич, тодішня людина неспроможна була пояснити світ і орієнтуватися в ньому. Бог сприймався як творець усіх видимих форм, що існують не самі по собі, а лише як засоби досягнення Божественного розуму.

Відповідно, в основі середньовічної „естетики” лежала ідея про те, що справжню, вищу реальність утворює не світ явищ, а світ Божих сутностей. Звідси індивідуальні риси видимого світу знецінюються й постають такими, що негідні точного відтворення в мистецтві, а для їх зображення (наскільки воно все ж необхідне) цілком достатньо вдатися до умовного шаблону (стереотипного вислову тощо). Своє завдання письменник вбачав у відтворенні усталених традиційних прийомів, у вираженні загальнозначущих (авторитетних) ідей і понять. Теми й образи також були заздалегідь задані традицією. Така риса властива і для варварського мистецтва. Ось чому

кажуть, що устами тогочасного, зокрема середньовічного автора, говорили незчисленні покоління людей.

Усі найважливіші елементи художньої творчості складали свого роду релігійні ієрогліфи. Найвище цінувалася, так би мовити, «теологія мистецтва», яка не давала митцеві повністю підпасти під владу своєї творчої фантазії. Всього цього очікував від митця і середньовічний реципієнт. Так само власне історія для середньовічної людини отримувала сенс тільки з огляду на вічність і здійснення Божого задуму.

Віра в Бога обумовлювала *цілісність середньовічного світоспоглядання*, з якою пов'язана специфічна недиференційованість (нерозрізненість, невідокремленість) окремих його сфер. Різні галузі людської діяльності (економіка, політика, мистецтва, релігія, філософія, науки) ще не мають власної «професійної мови». Через це, скажімо, математичні символи були водночас і символами богословськими, а провансальський трубадур, оспівуючи свою кохану, користувався суто феодальною правовою термінологією (служіння, дарування, васальна присяга, сеньйор й ін.), кохана для нього виявляється дорожчою не за якесь абстрактне «усе», а конкретно – за міста Андалузії (Іспанія) чи Сходу, за володіння папською тіарою чи за Священну Римську імперію.

Необхідно сказати й про виняткову полісемантичність мови (у широкому семіотичному значенні цього слова) середньовічної людини, коли всі найважливіші терміни культури були багатозначними, набували у різних контекстах особливого змісту, і коли вміння дати «багатозначне тлумачення» тексту вважалося невід'ємною рисою інтелектуала.

При цьому слід зважити на те, що в писемності втілювалася лише невелика частка творчості людей доби Се-

редніх віків і домінували тексти, що виголошувалися і сприймалися на слух, а не читалися й сприймалися очима: переважна більшість населення була неграмотною і могла висловлювати свої думки і почуття тільки в усній формі. Тому двома полюсами середньовічної культури медієвісти традиційно вважають книжну традицію «учених» (здебільшого осіб духовного звання) і фольклорну, усну традицію «простаків» («idiotae»).

***- Яка роль латини у формуванні середньовічної «картини світу»?***

Суттєвим фактором, який формує поняття й організовує сприйняття світу в цілісну картину, завжди є природна мова. Мова – це не тільки система знаків, це і спосіб втілення певної системи цінностей і уявлень. Єдиною цивілізованою мовою в очах освічених людей десь аж до XVI ст. вважалася латина, хоча європейська середньовічна культура, взята у своїй досяжній повноті, насправді була двомовною. Люди століттями звикали мислити однією (рідною) мовою, а писати іншою. Якщо треба було надіслати комусь листа, то його диктували переписувачеві рідною мовою (скажімо, французькою чи німецькою), той записував продиктоване латиною. У такому вигляді лист потрапляв до адресата, а там інший писар або секретар перекладав неграмотному адресатові з латини на рідну мову зміст одержаного листа.

Знання латини було за Середніх віків першою ознакою «культурної» людини. У цьому сенсі різниця між феодалом і селянином відчувалася менше, ніж між феодалом і кліриком. Саме між кліриками латина була живою, розмовною мовою, адже тільки латиною могли спілкуватися в соборній школі чи в університеті студенти, які прийшли хто з Італії, хто з Англії, хто з Польщі. Та

й серед мирян знайомство з латиною (хай навіть поверхове, показне) було чимось на зразок патенту на вишуканість. Тому коли весною на міських площах і вулицях юнаки й дівчата водили хороводи (а взимку і в негоду танцювали навіть у церквах, де латина «дивилася» на всіх з кожної стіни), то вони співали не тільки рідні народні пісні (наприклад, французькі чи німецькі), а й складені вагантами латинські пісні. А щоб зміст тих пісень був усім зрозумілий, до латинських строф подекуди додавали строфи народною мовою на той самий мотив.

Таке одночасне використання у пісенному творі двох мов створювало можливість для найвишуканіших художніх ефектів. Найпростіший серед них – застосування у латиномовній пісні приспіву рідною мовою, як це маємо у вагантській «Ранковій пісні». Вальтер Шатільонський та його школа (а почасти ще до них – Примас Орлеанський) перемішують латину і народну мову ще густіше, починаючи фразу латиною, а завершуючи її французькою, чи навпаки (див., наприклад, «Вірші гнівні на свято посоха» Вальтера Шатільонського). Вершиною майстерності у цій двомовності вважалося складання поетичних творів, у яких рядки народною мовою чергувалися з латиномовними рядками. Цю техніку розробила релігійна поезія, де, скажімо, в якомусь гімні Богоматері французькі рядки вели основну тематичну лінію, дозволяючи слухачам безперешкодно стежити за сенсом, а рядки латиномовні вбирали в себе підрядні речення, орнаментальні епітети й інші «прикраси».

Багаті можливості такої мовно-поетичної гри швидко оцінили ваганти. Ось початок 185 пісні Буранської збірки (*Carmina Burana*, знайдена 1803, вид. 1847) у російськомовному перекладі Л. Гінзбурга:

Я скромной девушкой была  
Virgo dum floreban,  
Нежна, приветлива, мила,  
Omnibus placebam.  
Пошла я как-то на лужок  
Flores adunare,  
Да захотел меня дружок  
Ibi deflorare.

Проте слід пам'ятати, що латина склалася в зовсім іншу добу (зокрема, як писемна вона розвивалася ще з VI ст. до н. е.), і сенс слів, які вживалися у Давнину та в Середньовіччі, змінювався, хоча сама мова залишалася тією ж самою. За таких обставин латина об'єктивно перешкоджала усвідомленню середньовічними людьми дистанції між їхнім власним часом і попередньою епохою шанованих ними античних авторів: формальна єдність мови приховувала той якісний світоглядний злам, який відбувся при переході від римської доби до Середньовіччя.

Стиранню світоглядної різниці між минулим і теперішнім активно сприяв також розповсюджений в середньовічній літературі метод запозичення. Цитати з давніх авторів, постійні покликання на авторитети, панівне становище топів (*topoi*, *рос.* «общих мест»), кліше були закономірним прийомом висловлювання власних думок у тодішній ситуації, коли авторитет значив все, а оригінальність – нічого. Минуле змальовувалося в тих самих категоріях, що й сучасність автора. При цьому в середньовічних митців була відсутня свідомість місцевого й історичного колориту: біблійні й античні персонажі фігурують у середньовічних костюмах та обставинці, а художника, скульптора, автора лицарського роману зовсім не бентежило те, що в інші епохи і в ін-



ших країнах звичаї, мораль, одяг, будівлі, побут були зовсім не такими, як на їхній батьківщині та в їхній час.

**– Які найважливіші фактори вплинули на формування середньовічної «картини світу»?**

На формування середньовічної «картини світу» вплинули три найважливіші чинники: християнство, античність і варварство. Як відомо, більшість народів Європи за доби Античності були ще варварами, а з переходом до Середньовіччя вони почали прилучатися до християнства й греко-римської культури. Однак традиційне варварське світосприйняття не зникло безслідно: під покровом християнства продовжували жити архаїчні вірування й уявлення.

Ось чому вчені вважають, що стосовно Середньовіччя слід говорити не про одну, а про дві «моделі світу»:

1) про варварську (для Західної Європи перш за все германську);

2) про ту модель, яка замінила першу і виникла на її основі під впливом християнства та більш давньої й розвинутої середземноморської культури.

А якщо належним чином врахувати той факт, що християнство було спочатку для Європи не просто новою релігією, а релігією «чужою», тобто принесеною сюди ззовні, а саме з іудейського, сирійського, коптського (египетського) Сходу, то стане очевидним наступний висновок: у процесі формування цілісної системи середньовічної культури, починаючи вже з її підґрунтя, перед нами постає складний культурний синтез.

**– Якими є найбільш характерні параметральні характеристики середньовічної «картини світу»?**

Середньовіччя мислило світ як замкнуту, завершену у собі й антропоморфну єдність усього суцього, як

доцільно влаштований Космос, органічною і кращою частиною якого є людина. Це був світ невеликий за розмірами, зрозумілий, пізнаваний, і водночас надзвичайно насичений. Це був подвоєний світ, населений земними й неземними істотами та явищами. При цьому Середньовіччя не знало ідеї самодостатньої природи, яка керується природними законами, а виходило з презумпції *телеологічного креаціонізму*, згідно з яким природою керує воля Творця. Підґрунтя середньовічної «картини світу» складала так звана *«якісна онтологія»*, тобто теорія закритого ієрархічного простору, де всі стосунки будуються по вертикалі, а місце й цінність будь-якої речі визначаються її наближеністю чи віддаленістю від Бога. Відповідно, уявлення про кожен предмет включало в себе відомості про його фізичну природу та знання його символічного сенсу, тобто його значення в багатоаспектних стосунках людського світу і світу Божественного. В такій системі світосприйняття немає етично нейтральних предметів, точок і напрямів руху, і спрямована на такий Космос пізнавальна діяльність базується на чудодійстві, орієнтованому на проникнення в трансцендентні причини природного світу, надприродні сили, що керують речами видимими.

### **КАТЕГОРІЯ «ПРОСТІР» У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ «КАРТИНІ СВІТУ»**

**- У чому полягають особливості просторових уявлень середньовічної людини?**

Монах-цистерціанець, французький богослов та філософ, учасник третього Латеранського собору католицької церкви (1179) Ален Лілльський (бл. 1128–1202) уявляв собі природу у вигляді жінки в діадемі з зірками

зодіаку та в одязі, на якому зображені птахи, рослини, тварини й інші живі істоти, розташовані відповідно до послідовності створення їх Богом. І це не випадково, адже відповідає особливостям середньовічного сприймання простору.

**– Які поняття найкраще характеризують просторові уявлення середньовічної людини?**

Просторові уявлення середньовічної людини, як зазначає А. Я. Гуревич, найкраще характеризують поняття *мікрокосму* та *макрокосму*<sup>1</sup> (чи мегакосму). Людина (мікрокосм) сприймається як єдність тих елементів, на яких будується світ, і як кінцева мета всесвіту (макрочи мегакосму). Мікрокосм вважається дублікатом макрокосму. Відповідно, елементи людського організму ідентичні складовим всесвіту (плоть людська – із землі, кров – із води, дихання – з повітря, тепло – з вогню), а кожна частина людського тіла відповідає частині всесвіту (голова – небесам, груди – повітрю, живіт – морю, ноги – землі, кості – камінню, жили – гілкам, волосся – травам, почуття – тваринам). А якщо в людині можна знайти всі основні риси всесвіту, то й природний світ мислиться у вигляді людини. Як засвідчує давньоскандинавська поезія, і за доби Варварства частини людського тіла уподібнювалися до явищ неживої природи, а органічний та неорганічний світи позначалися через елементи людського тіла. І такі уподібнення (якот: голова – «небо», ліс – «волосся землі») втілювали в собі певний тип розуміння світу, і тільки згодом, через великий проміжок часу, перетворилися в умовні літературні метафори.

---

<sup>1</sup> Категорії «мікрокосм» і «макрокосм» (*грец.* *μικροσ* великий, *грец.* *μικροσ* маленький і *грец.* *κοσμοσ* світ) за своїм походженням сягають античної (давньогрецької) натурфілософії.

**- Чим різниця у ставленні до природи середньовічної людини і варвара?**

Середньовічна людина, на відміну від варвара, не зливає себе з природою, хоча і не протиставляє себе їй, – вона зіставляє себе з природою, вимірюючи навколишній світ своїм власним масштабом, тобто тією міркою, яку віднаходить у собі, у своєму тілі, у своїй діяльності (наприклад, шлях вимірювався кількістю кроків, звідси «фут» тощо). Тому ключові просторові поняття при переході від Давнини (куди входить не тільки Варварство, а й Античність) до Середньовіччя закономірно змінювали своє змістовне наповнення.

**- Як відбувалася зміна змістового наповнення ключових просторових понять з переходом від Давнини до Середньовіччя?**

Така зміна насамперед стосується поняття «космос». В античному сприйнятті світ – цілісний та гармонійний. Античний космос – це краса природи, її порядок, її гідність. У сприйнятті ж середньовічної людини світ дуалістичний, поняття «космос» вживається тільки стосовно людського світу, втративши функцію етичної й естетичної оцінки. У християнському світосприйнятті людський світ постає грішним і таким, що підлягає Божому суду. Істина, за Августином, знаходиться в душі людини. Найпрекрасніше діяння Бога – не творіння, а спасіння і вічне життя. Лише Христос рятує світ від світу. Тому поняття «космос» розпадається на пару протилежних понять: *civitas Dei* (букв.: держава Божа) та *civitas terrena* (букв.: держава земна; це поняття близьке до *civitas diaboli* – букв.: держава диявола). За таких обставин людина опиняється на роздоріжжі: один шлях веде до Граду Божого (Небесного Єрусалима чи Сіону), а інший – до граду антихриста. Від Давнини середньо-

вічне поняття «космос» зберегло лише значення «порядок» як ієрархічну упорядкованість світу. Та стосувалося це тепер вже світу містичного, ієрархія якого впорядковує священні духовні ранги.

Ось чому видимий космос для середньовічної свідомості позбавлений самостійної ролі, і коли в XII ст. філософи почали говорити про необхідність вивчення природи, то це означало тільки одне: пізнаючи природу, людина знаходить себе в її надрах і цим наближається до осягнення Божественного порядку і самого Бога: «Усі творіння світу, — зазначав у XII ст. Ален Лілльський, – суть для нас немов би книга, картина і дзеркало». Такий погляд базувався на впевненості в єдності і красі природного світу, який, будучи Божим створінням, втілює у собі думки Творця, через що залишається для середньовічної людини великим резервуаром символів. Центральне місце в створеному Богом світі належить людині, та вона теж, як і природа, не мала у середньовічному світосприйнятті самостійного значення: своїм існуванням вона була покликана прославляти Бога.

Середньовіччю притаманна *теоцентрична* модель світу. Бог – центр світу, розташованого в залежності від Бога і навколо Нього. Бог присутній скрізь, у всіх своїх створіннях. Символом досконалості вважалося коло. Ідея кола й сфери служила образом Бога та світу. Таким уявляли собі космос і Тома Аквінський, і Данте (1265–1321).

Просторові уявлення середньовічної людини були нерозривно пов'язані з уявленнями релігійно-моральними і загалом мали досить символічний характер. Символ не тільки заміщував певну реальність, тобто був знаком, а й прилучався до цієї реальності, переймав її властивості, а на неї переносив свої властивості.

Домінанта середньовічного простору – це ті сходи, які побачив уві сні біблійний (старозавітний) Яків і по яких з небес на землю і назад рухаються Ангели Божі (див.: Бт **28** 12). Ідея саме такого руху пізніше, в перехідний період італійського Передренесансу, з незвичайною силою була висловлена у «Божественній комедії» Данте.

Нарешті, говорячи про просторові уявлення середньовічної людини, слід зважити на те, що за тієї доби ще не існувало абстрактного поняття «простір». Слово «*spatium*» означало «протяжність», «проміжок», слово «*locus*» – «місце, яке займає окреме тіло», але слова, яке б означало абстрактний простір взагалі, не було. Така абстракція виникає тільки у фізиці Нового часу, зокрема у П'єра Гассенді та Ісаака Ньютона (XVII ст.).

### КАТЕГОРІЯ «ЧАС» У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ «КАРТИНІ СВІТУ»

***– У чому полягає специфіка часових уявлень середньовічної людини?***

Добі Середніх віків, як, до речі, і попередній епосі Варварства, властиве таке ставлення до часу, в якому сама абстракція «час» (як це було також із абстрактним поняттям простору) відсутня. Натомість середньовічній людині притаманний цілий спектр часових уявлень, які, на думку А. Я. Гуревича, не можна звести тільки до іудео-християнської концепції.

Тією мірою, в якій середньовічний спосіб мислення мав на собі знак богослів'я, до характеристики часових уявлень входять категорії *aeternitas* («вічність»: атрибут Бога, позачасовість, без початку і кінця, дана вся відразу), *aevum* («вік»: проміжне поняття, «створена вічність», має початок, та не має кінця, дана вся відразу і водночас має

послідовність) і *tempus* («час існування людства», ніщо, яке має сенс лише як підготовчий щабель до переходу в потойбічне вічне життя, має початок і має кінець).

Загалом учені вважають за можливе говорити про двоїсте сприйняття часу за доби Середньовіччя, коли час диференціюється на земний і сакральний.

### **– Що таке земний час у системі часових уявлень Середньовіччя?**

Провідною рисою земного (людського) часу є те, що він не сприймався середньовічною свідомістю як єдиний і достеменний. Час середньовічної людини – це передусім місцевий час, який у кожній місцевості сприймався як самостійний, притаманний тільки їй і ніяк не узгоджений з часом інших місцевостей. У земний час входять сільський (природний час), родовий час. Природний час – неподієвий, тому він не потребує підрахунку і не вимірюється. Це час людей, які підкоряються природному ритму. Опозиції «день / ніч», «літо / зима» осмислюються тут як протилежність життя і смерті, тобто мають етичне й сакральне забарвлення.

На часові уявлення впливали також станові відмінності людей. У свідомості простого люду майже відсутня історія. Минуле у селян зберігається тільки протягом коротких відрізків часу, а потім фольклоризується. Народне уявлення про минуле – це міфопоетичні утопії, в яких епічні легенди поєднуються зі «спогадами» про «старий добрий час» і про справедливих правителів. Ці останні перебувають у якомусь невизначеному часопросторі («хронотопі»), і вважається, що вони іще повернуться, аби захистити простих людей від гнобителів, привести їх до казкового царства достатку. Така свідомість зовсім не зважала на реальну історію, тому ідеалізувала Карла Великого (742–814, з династії Каро-

лінгів, король з 768, імператор з 800 Франкської держави), Фрідріха I Барбароссу (бл. 1125–1190, з династії Гогенштауфенів, король Німеччини з 1152, імператор Священної Римської імперії з 1155), Олафа II Святого (бл. 995–1028, норвезький король у 1015 чи 1016–1028).

Натомість феодальна знать свідомо піклувалася про родовий час, який, до речі, посідав провідне місце і в свідомості варварів. Феодальні сеньйори<sup>2</sup> значну увагу приділяли своїм генеалогіям (родоводам), оскільки престиж феодальної сім'ї стверджувався шляхом апеляції до давності її походження. В такому сприйнятті історія поставала у вигляді історії давніх феодальних родин та династій (недарма французький термін «geste» означав тоді як «історію» (вчинків, подвигів), так і «шляхетний рід» чи «героїчну сім'ю»). Основним жанром історичної оповіді виступали аннали (найдавніша форма фіксації найвизначніших подій за роками), хронографія.

### ***– Що таке сакральний час у системі середньовічних часових уявлень?***

Сакральний час – це час, який визначається через співвідношення з категорією божественного архетипу, центральною не тільки у світосприйнятті християнського Середньовіччя, а й у світосприйнятті архаїчних суспільств. Це біблійний час, це час не «явищ», а «первісний час», час нерухомих у своїй основі сутностей. Це – абсолютно значущий час, по-справжньому реальний та істинний через те, що він вічний. Завдяки спокуті, здійсненій Христом, час отримав особливу двоїстість: Царство Боже вже існує, хоча час ще не завершився і Царство

---

<sup>2</sup> **Сеньйор** – феодальний власник землі, котрий віддавав частину своїх земель із селянами іншому, більш дрібному феодалові, за службу. Синонім – «сюзерен»; антонім – «васал».



Боже залишається для людей кінцевим порятунком та найвищою метою.

**– Як у середньовічній християнській свідомості категорії земного і сакрального часу корелюють між собою і як на цьому тлі сприймається категорія історичного часу?**

Категорія *сакрального часу* (історія одкровення) співіснує у середньовічній свідомості з категорією *земного часу* (історія гріхопадіння), і обидві ці категорії поєднуються в категорію *історичного часу* (історія спасіння).

Життя людини розгортається одночасно у двох часових вимірах: як перебіг емпірично швидкоплинних подій земного буття і як здійснення Божого задуму (приреченість). При цьому за людиною визнається внутрішня свобода вибору між добром і злом, ареною боротьби між якими виступає земне життя. Щобільше, передбачається, що вільна добра воля людини необхідна для того, щоб перемогло саме добро.

Земний і сакральний часи різняться також і одиницями вимірювання. Ті ж самі відрізки, які використовувалися для вимірювання земного швидкоплинного часу (наприклад, «день», «рік», «покоління»), дістають зовсім іншу тривалість й наповнення, коли застосовуються до біблійних подій.

За ап. Петром, «один день перед Господом, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день» (2 Пт 3 8; див. також: Пс 90 4 (в рос. вид. 5)). Спираючись на ці слова, Аврелій Августин вирізнув у людській історії шість періодів: 1) від створіння Адама до потопу; 2) від потопу до Авраама; 3) від Авраама до Давида; 4) від Давида до вавилонського полону; 5) від вавилонського полону до народження Христа; 6) від народження Христа до кінця

світу. Тобто останній – шостий – період у цій періодизації, на відміну від попередніх п'яти періодів, ще продовжується, хоча основна подія його завершення – кінець світу – є відомою.

Час біблійних подій також не можна виміряти певним числом поколінь, бо, як сказано в «Діяннях Апостолів», «не ваша справа знати часи і пору, що Отець призначив у своїй владі» (Ді I 7). Будучи переконаною у тому, що кращі часи людської історії вже позаду, середньовічна свідомість перебувала в напруженому очікуванні кінця світу. Ось, мабуть, звідки такий інтерес середньовічних людей до теми потойбіччя, смерті, релігійної тематики в цілому.

### ***- Чи є різниця у переживанні часу в Старому і Новому Заповітах?***

Така різниця є. Переживання часу як есхатологічного процесу, як напруженого чекання великої події – пришествия месії і кінця світу, притаманне не тільки Старому Заповіту. Воно зберігається й у Новому Заповіті. Репрезентоване тут розуміння часу характеризується двома основними рисами: 1) поняття часу відокремлюється від поняття вічності; 2) історичний час чітко ділиться на дві основні епохи — до Різдва Христового і після нього, а історія рухається від акту Божественного створіння до Страшного суду. В центрі історії знаходиться вирішальний сакраментальний (священний) факт – пришествя і смерть Христа. Як наслідок, новозавітне усвідомлення часу, що спирається на три визначальні моменти – початок, кульмінацію і завершення життя людського роду, – полягає у тому, що час у сприйнятті середньовічної людини постав лінійним і незворотним, коли має значення і минуле (новозавітна трагедія вже відбулася), і майбутнє (кара ще попереду). А позаяк зем-

не життя отримує сенс тільки завдяки входженню до сакраментальної історії спасіння всього людського роду, то минуле й майбутнє мають більшу цінність, ніж неминуче тлінне теперішнє. Проте й останнє для середньовічної свідомості зберігає своє актуальне значення, бо гріхопадіння й страсті Господні не належать тільки минулому, а постійно продовжуються, тобто перебувають у сьогоднішньому моменті. Ось чому хрестоносці наприкінці XI ст. були абсолютно переконані в тому, що вони карають не нащадків катів Спасителя, а самих цих катів, іншими словами, минулі одинадцять століть нічого для них не важили.

Загалом земна історія, що розгортається від створіння світу до його кінця, постає у християнстві завершеним циклом: людина та світ повертаються до Творця, а час повертається до вічності. Отже, відійшовши від циклізму язичницького світу, в основі якого знаходилась зміна пір року й поколінь, християнство зберегло ідею циклізму, але, звісно, у своєму власному потрактуванні.

***– У чому полягає специфіка часових уявлень середньовічних жителів середньовічного міста?***

Особливе ставлення до часу сформувалося в середньовічному місті – особливому осередку суспільного життя тієї далекої доби, що мав свій особливий життєвий ритм. Справа в тому, що виробничі цикли ремісників не визначалися природним ритмом і мешканець середньовічного міста (бюргер) значною мірою залежав від створеного ним самим порядку. Природа в умовах міста – це зовнішній об'єкт, відокремлений від людини.

Саме в місті час стає мірою праці, суттєвим чинником виробництва (для купців час – це гроші, а ремісникам треба знати години, коли працює їхня майстерня й

т. ін.). Як наслідок, у місті виникає принципово нова потреба у знанні точного часу доби, з'являється нове ставлення до часу як до одноманітного потоку, який можна поділяти на рівновеликі без'якісні відрізки / одиниці. Так в європейському середньовічному місті вперше в історії починається «відчуження» часу як чистої форми від життя, явища якого можуть вимірюватись. А це наприкінці XIII ст. призвело до винайдення у Європі механічного годинника, поява якого на міських вежах засвідчила справжню революцію в сфері соціального часу, відповідаючи новим потребам людини і відображаючи суттєві зміни в її світосприйнятті. Годинник на вежі, хай ще не точний, без стрілки, що показує хвилини, здійснював нову регламентацію життя мешканців середньовічного європейського міста, яка впродовж декількох століть співіснуватиме з традиційною церковною регламентацією, з «церковним часом», сегментованим церковним передзвоном, що кликав людей до молитви.

Отож європейське суспільство починало поступово переходити від споглядання світу в аспекті вічності до активного ставлення до нього в аспекті часу. Час остаточно «витягнувся» в пряму лінію, яка йде з минулого в майбутнє через теперішнє, що стиснулося до точки, що безупинно ковзає по лінії, де майбутнє перетворюється в минуле. В системі лінійного часу відмінності між минулим, майбутнім і теперішнім максимально увиразнюються: теперішнє стало швидкоплинним, незворотним та невловимим, а людина вперше зіткнулася з тим, що час, хід якого вона помічала тільки тоді, коли траплялись якісь події, не зупиняється навіть тоді, коли події відсутні. Усе це, зауважує А. Я. Гуревич, спонукало до конкретного висновку: час треба берегти, розумно використовувати і наповнювати корисними вчинками.

## ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ ЯК ІНДИВІДА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ СВІДОМОСТІ І КУЛЬТУРІ

### *- Що найперше характеризувало людину у середньовічному суспільстві?*

В умовах середньовічного суспільства вирішальним для людини був її правовий статус. Як і за умов варварства, при феодалізмі статус сприймався невід'ємним від особи. При цьому права середньовічної людини не були її індивідуальними правами, бо користуватися ними вона могла тільки як член корпорації, станової групи. Поза межами таких суспільних корпорацій / груп індивід переставав бути членом суспільства, стаючи безправним та незахищеним, тоді як у межах своєї суспільної корпорації він користувався відносною свободою й реалізувався у своїй діяльності та емоційному житті. Тому перебування в певній соціальній групі не обтяжувало людину, позаяк воно було джерелом задоволення, породжувало відчуття впевненості й захищеності.

Ступінь індивідуальності своїх членів, зазначає А. Я. Гуревич, різні стани визначали по-різному. У власних володіннях феодал сам встановлював порядки. Індивідуальним було його військове ремесло: він мусів покладатися на свої власні сили, мужність, бойовий досвід. Індивідуальними були й стосунки феодала з іншими феодалами (взаємні відвідування, бенкети, сутички, переговори, шлюбні союзи). Водночас феодали найбільше підпадали під строге регламентування (етикет як розроблений сценарій поведінки). Поведінка лицаря – це виконання своєї станової ролі, коли він ні на мить не забуває про глядачів (тобто короля, безпосереднього сеньйора лицаря, даму, іншого лицаря), котрі пильно стежать за його «грою». Інакше кажучи, лицар бачить себе очима інших, а доблестю вважається саме одна-

ковість, його подібність до решти лицарів. Особисті якості лицаря відступають на другий план перед його суспільним статусом, етикет якого передбачає благородство, мужність, щедрість і загалом увесь комплекс лицарських ознак. Отже, індивідуальність члена найбільш вільної з юридичної точки зору суспільної корпорації лицарства неминуче виражалася у загальнообов'язкових встановлених формах.

Усе це знайшло свій відбиток у рицарській культурі з властивим їй високим ступенем семіотичності, коли кожен вчинок, будь-який предмет, одяг і його кольори, вислови, мова спілкування набували особливого значення. Ритуал і символ слугували формами суспільної практики феодалів. Ось чому те, що сучасний читач сприймає у середньовічних творах куртуазної літератури з подивом, не було таким для середньовічного реципієнта. Зокрема, коли в «Пісні про Нібелунгів» під час шлюбної ночі бургундського короля Гунтера спіткало фіаско і його дружина ісландська королева Брюнхільда відганяє чоловіка від шлюбного ложа, вона однаково дотримується етикетних норм, називаючи його «благородний лицаре», «пане Гунтере», а автор, незважаючи на характер зображуваної конкретної ситуації, теж, як і у попередніх епізодах, називає Гунтера «могутнім», «благородним лицарем». І тут немає жодного глузування, бо Гунтер, незважаючи ні на що, за своїм суспільним (корпоративним) статусом залишається доблесним і благородним.

Певні зміни в стосунках індивіда та його суспільного середовища зафіксувала любовна лірика міннезінгерів та провансальських трубадурів, де об'єктом художнього вислову постає внутрішній світ поета. І нехай образ дами тут стереотипний, абстрактно-ідеальний, позбавлений індивідуальних рис, нехай набір героїв,

тема і форми її втілення теж заздалегідь задані, нехай це поезія багато в чому ритуальна, та все таки важливе інше: оспівуване куртуазним поетом кохання має індивідуальний характер, чим протистоїть офіційному індивідуальному шлюбові як союзів двох шляхетних родин (домів). Саме в рицарській поезії вперше у європейській літературі аналіз інтимних переживань опиняється у центрі поетичної творчості. Кохання постає силою, що збагачує людину, а індивідуальна пристрасть перетворюється для лицаря чи не в найголовнішу справу життя. При цьому поет заглиблюється у свій внутрішній світ, художньо висловлюючи переживання радощів та прикростей кохання. В куртуазній поезії знайшла свій відбиток певна переоцінка моральних цінностей, що було кроком у розвитку самосвідомості лицаря.

***– Як середньовічна свідомість підходила до питання про можливість розвитку людської особистості і людства взагалі?***

Домінанта священної історії, злиття у світосприйнятті середньовічної людини сакрального (біблійного) часу з часом власного життя унеможливило лінійний прогрес людини (у пізнішому, позитивістському значенні цього слова). З погляду середньовічної свідомості, наступні покоління знають щось нове і бачать далі своїх попередників не тому, що мають гостріший зір: просто вони є ніби карликами на плечах гігантів. Якісно ж розвиватися могло тільки духовне життя, і стосувався цей розвиток наближення людей в історичному плині до пізнання Бога, до глибшого наповнення Його істиною. Але й такий прогрес не безмежний, бо сама історія людства, реалізуючи певний Божий задум, орієнтована на певну межу.

Отже, внутрішній розвиток індивіда виключався. Як член групи (клірик, лицар, ремісник), носій корпоративної свідомості та виконавець відведеної йому функції чи служби, середньовічний індивід прагнув перш за все максимально відповідати встановленому корпоративно-становому типу й при цьому виконувати свій обов'язок перед Богом. Його життєвий шлях вважався визначеним заздалегідь, «запрограмованим» його земним покликанням. Ось чому в найбільш розповсюдженому й характерному для Середніх віків агіографічному жанрі (життя святих) шлях людини до святості не описується: людина або раптово перероджується, відразу й без підготовки переходячи від стану гріховності до стану святості, або людина наділена святістю заздалегідь (вже народилася святою), яка поступово в ній розкривається. Така ситуація, на думку А. Я. Гуревича, починає змінюватися під впливом усвідомлення часу як величезної цінності, що було пов'язане з ростом самосвідомості особистості, котра почала бачити в собі не родову істоту, а поставлену в конкретну часову перспективу неповторну індивідуальність, що розгортає свої здібності протягом обмеженого відрізка часу свого земного перебування.

***– Як середньовічне розуміння особистості індивіда корелює з аналогічними уявленнями у попередню добу Античності та у наступні новоєвропейські часи?***

За всіх вказаних обставин добу Середньовіччя не можна вважати часом тотальної безособистісності, коли людина повністю поглинається соціальною групою. Переживання середньовічним індивідом свого власного «я» в категоріях суспільної ролі не відмінняє власного йому відчуття власної «самості», вільної орієнтації



та руху як всередині станових ролей, так і в просуванні від однієї ролі до іншої. Кожна така роль передбачала, так би мовити, вищу й нижчу межу її «виконання», свіdomу активність та досконалість втілення. Середньовічна концепція особистості та середньовічне поняття про індивідуалізм були пов'язані з відчуттям людиною своєї непересічності, обдарованості, здатності майстерно виконувати певну справу тощо.

Яскравим прикладом середньовічної індивідуалістичної самосвідомості є П'єр Абеляр (1079–1142) – ранній представник міської середньовічної культури, французький філософ, богослов і поет, відомий на всю Європу видатний майстер диспуту, прихильник свідомої віри та борець проти сліпої віри (його формула: «розуміти, щоби вірити»). Абеляр пишався своїми особистими здібностями, протиставляв себе іншим людям, викликаючи заздрість суперників.

Загалом, тією мірою, якою сама рольова структура індивідів й дух змагання (конкуренції) між ними продовжують зберігати певне значення в суспільному організмі, і залежно від різниці у змістовому наповненні середньовічних ролей, від станovo-корпоративного принципу їх організації та в їх відносній простоті й однозначності, середньовічне розуміння особистості й індивідуалізму принципово нічим не відрізняється ні від античного, ні від новоевропейського і навіть від нашого сьогоdnішнього розуміння. Водночас вихід у сучасному суспільстві на перший план неформальних ролей, множинність функцій, які змушений виконувати індивід і які висуюють до нього часто-густо суперечливі, а то й несумісні між собою вимоги, призвело до появи таких внутрішньо особистісних конфліктів, яких зовсім не знали Середні віки.

### **Питання для самоперевірки**

1. Що лежить в основі мислення, світосприйняття й «естетики» середньовічної людини?
2. Яка роль латинської мови у формуванні середньовічної «картини світу»?
3. Які найважливіші фактори вплинули на формування середньовічної «картини світу»?
4. Які найбільш показові параметри середньовічної «картини світу»?
5. які поняття найкраще характеризують просторові уявлення середньовічної людини?
6. Чим різняться ставлення до природи середньовічної людини та варвара?
7. Як змінили свій зміст ключові просторові поняття при переході від Давнини до Середньовіччя і як це вплинуло на естетику художньої творчості середньовічних митців?
8. У чому полягає специфіка часових уявлень середньовічної людини?
9. Що таке земний час у системі часових уявлень Середньовіччя?
10. Що таке сакральний час у системі середньовічних часових уявлень?
11. Як у середньовічній християнській свідомості сакральний час корелюється з земним часом і як з огляду на це сприймається категорія історичного часу?
12. Яка різниця між переживанням часу в Старому та Новому Заповітах?
13. У чому принципові відмінності часових уявлень, які були породжені середньовічним містом як специфічним осередком тогочасного суспільного життя?
14. Який фактор був визначальним для характеристики людини в умовах середньовічного суспільства?
15. Як визначали індивідуальність своїх членів різні суспільні стани (корпорації, соціальні групи)?
16. Як середньовічна свідомість вирішувала питання про можливість розвитку людської особистості та людства взагалі?
17. Як середньовічне розуміння особистості й індивідуалізму корелює з античним і новоевропейським?

# ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

---

## СПЕЦИФІКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтву Середньовіччя притаманна своя точка зору на світ і свій масштаб, неподібні на уявлення сучасної людини. Так, найбільш розповсюдженими у тодішній літературі були житія святих, в архітектурі – собор, у живописі – ікона, в скульптурі – персонажі Святого Письма. Середньовічні митці зневажливо ставилися до видимих форм навколишнього земного світу, натомість дуже пильно придивлялися до світу потойбічного. Пейзаж не відтворюється, особливості окремих людей, історичний колорит різних країн і різних часів не помічаються.

У середньовічній свідомості слово, ідея мали ту ж саму реальність, що і предметний світ. Конкретне й абстрактне не розмежовувалися. Взірцем вважалось повторення думок давніх авторитетів, а висловлювання нових ідей засуджувалося. Середньовічній літературі властиві усталеність художнього прийому, традиційність у розробці теми, використання здебільшого невеликого набору сюжетів, тобто етикетність, яка цілком відповідала традиційності середньовічного мислення. За таких обставин індивідуальність митця переважно проявлялася у винахідливому користуванні успадкованими від традиції творчими навиками для актуалізуючої передачі задалегідь заданих тем і образів. Залеж-

ність від канону примушувала поета говорити про вже давно сказане по-своєму, а це пробуджувало авторську свідомість, якої не знали ранні періоди розвитку словесного мистецтва Середньовіччя. У пошуках нетрадиційного у традиційному, оригінального в шаблонному середньовічні поети поглибили і підсилили багатозначність художнього слова й образу. Середньовічні тексти майже всуціль алегоричні, сповнені ремінісценцій, багатозначних символів, прихованого сенсу, якого прагнула і на пошук якого налаштувалася письменницька й рецептивна свідомість. Таке спрямування презумпції очікування поезії (термін Ю. М. Лотмана) живилося, попри все інше, християнським неоплатонізмом, під впливом якого сформувалася настанова на багаторівневе тлумачення Біблії, що потребувало залучення усієї системи античних інтерпретаційних прийомів.

Відповідно до цієї настанови, кожен текст Святого Письма передбачав чотири інтерпретації – одну буквальну і три містичні: текст тлумачився «історично» (з фактичного боку, буквальний сенс), «алегорично» (як аналог чогось іншого), «тропологічно» (як моральний взірець поведінки) й «анаґогічно» (в аспекті розкриття сакраментальної істини). Ідею таких інтерпретацій знаходимо у вірші:

Littera gesta docet, quid credes allegoria,  
Moralis quod agas, quo tendas, anagogia.

(Буквальний сенс вчить про те, що сталося;  
про те, у що віруєш, вчить алегорія;  
мораль наставляє, як чинити;  
твої ж прагнення відкриває анаґогія).

Теологи застосовували вказаний спосіб інтерпретації лише до Святого Письма і відкидали можливість його застосування до світських текстів. Проте існувала й

протилежна тенденція, про що свідчить свідома настановна Данте на багатозначне тлумачення його «Комедії».

У мистецькій свідомості тієї доби спостерігається складне поєднання й протиборство ученої культури кліриків<sup>1</sup> та народної свідомості. В середньовічній культурі парадоксально переплітаються полярні протилежності – високе і низьке, безтілесно-духовне і брутално-тілесне, життя і смерть. Скажімо, у таких жанрах клерикальної літератури як агіографія (життя святих) і повчальні приклади (exempla) неважко знайти розповіді про те, як ображені чи обмежені у своїх правах святі покидають свої усипальниці й втручаються у судові справи, влаштовують бійки і готові жорстоко покарати тих, хто не визнає їхньої святості і не хоче їм поклонятись. Парадоксальним було й тлумачення нечистої сили, коли чорти одночасно постають безмежно страшними й кумедними, і навіть як «добрі злі духи», готові безкорисливо служити людям, пожертвувати зароблені гроші на придбання церковного дзвону, жадаючи примиритись із Творцем.

Особлива роль за часів Середніх віків належала усній народній творчості. Так, відома легенда про Трістана й Ізольду сягає своїм корінням кельтського фольклору, і цей зв'язок не знищили її французькі, англійські та німецькі куртуазні обробки. Кельтською була й основа відомих артурівських сюжетів, широко розповсюджених у середньовічній словесності Франції, Німеччини, Англії та інших країн.

Нарешті, говорячи про загальні особливості середньовічного мистецтва, потрібно враховувати й специфіку, так би мовити, тогочасних рецептивних очікувань, на рівні яких теж оприявнюються відмінності між куль-

---

<sup>1</sup> Клірик – церковнослужитель.

турно-історичними, зокрема, історико-літературними, епохами. Середньовічна людина шукала в словесності не стільки цікаве «читання», скільки повчальний приклад, а твори були носіями інформації з історії, географії, певною мірою підміняючи собою науку і будучи покликаними навчити життя. Саме цього жадав від них середньовічний реципієнт, і саме такою була провідна функція літератури. Здатність належним чином виконувати дидактичну роль визначала пріоритетне, домінуюче місце того чи іншого літературного явища в літературному процесі Середньовіччя. Різниця між вигадкою (уявним) і дійсним фактом не усвідомлювалася: те, про що розповідали середньовічні письменники й поети, здебільшого сприймалося і ними самими, і їхніми слухачами (реципієнтами) як справжні події. Легендарний елемент пронизував також середньовічну історіографію. Ось чому, на думку дослідників, праці середньовічних істориків неможливо протиставляти власне художнім творам (епосу, ліриці або лицарському роману).

Водночас середньовічні естетичні уявлення та мистецькі практики не були ізольованими від загальної еволюції мистецької свідомості людства, а пов'язані з нею складними переплетіннями зв'язків. Яскраве свідчення цього – участь середньовічних культурних діячів у наскрізному для всесвітньої історії культури протистоянні «старого» і «нового». Коли перед європейським вченим світом XII ст. постало завдання вибудувати з уламків прекрасної, але зруйнованої давньої (античної) культури цілісну й струнку систему нової культури, виникла певна конфліктна ситуація. Зіткнулися ті, хто орієнтувався на античні поетичні взірці і на живу красу мистецтва, з тими, хто захоплювався створенням уомглядних філософсько-естетичних систем і прагнув усе їм підпорядкувати.

Ця середньовічна суперечка між artes і auctores, суперечка «теорій» і «класиків», яку французький поет XIII ст. Генріх Анделійський зобразив у алегоричній поемі «Баталія семи мистецтв», була історичним продовженням античної полеміки «аналогістів і аномалістів» та водночас історичним аналогом і попередником класицистичної полеміки «давніх і нових».

Оплотом «теоретиків» у XII – XIII ст. був Париж, осередком «класиків» був Орлеан. Як завжди в історії, ця боротьба за часів Середньовіччя завершилася перемогою «нових», у даному разі «теоретиків»: паризькі «Суми» Томи Аквінського, які підсумовували всю без винятку середньовічну культуру, стали більш потрібними середньовічній добі, ніж овідіанські вправи орлеанців та їхніх, розпорошених по всій Європі учнів<sup>2</sup>. При цьому обидві опозиційні сторони були взаємопов'язаними і не могли обійтися одна без одної, тому що «класики» (античні письменники) були взірцями, з яких починалося шкільне викладання, а «теорії» були метою цього викладання. Загалом без належного урахування наскрізних ліній в загальній еволюції мистецької свідомості людства неможливо досягнути специфіку естетики Середньовіччя.

---

<sup>2</sup> Відповідно, «теоретики» (богослови і правознавці) легше знаходили собі викладацькі й канцелярські місця, тоді як «класики» не мали роботи, потрапляли на велику дорогу у пошуках гостинних покровителів. У боротьбі за увагу останніх вони потребували радше класичної риторики, віршованих панегіриків, а не «теорій». До речі, ваганти у цій битві виступали на боці переможених, бо через перевиробництво людей розумової праці теж не могли влаштуватися і знайти свого місця у житті (не маючи ні парафії, ні вчительства, ні місця в канцелярії, ваганти змушені були перебиватися подаяннями абатів, єпископів, світських сеньйорів, віддячуючи їм латинськими славослів'ями).

## ПОГЛЯДИ НА МИСТЕЦТВО

За античної давнини поняття мистецтва було ширше, ніж теперішнє: мистецтвом вважали будь-яке вміння виготовляти речі. Вміння ототожнювали зі знанням засад виробництва, правил. Звідси під мистецтвом розуміли вміння виробляти на певних засадах і за певними правилами. Так трактували мистецтво Платон і Арістотель, давньогрецький філософ-стоїк Клеанф (331–232 до н. е.) і давньоримський ритор, теоретик ораторського мистецтва Квінтіліан (бл. 35–95). Обсяг поняття «мистецтво» включав у себе маляра, скульптора, ремісника, науковця.

Найпоширенішою класифікацією мистецтв був їхній поділ на *вільні мистецтва* (в латинській термінології «*artes liberales*») і *звичайні мистецтва* (в латинській термінології «*artes vulgares*»). До вільних мистецтв належали розумові мистецтва, до звичайних – ті, до яких докладають рук, тобто кустарні. Найвартіснішими за доби Античності вважали вільні мистецтва. При цьому всі античні класифікації мистецтв були поділами людських умінь і здібностей (включаючи і здатність до художньої творчості), а не тим, що розуміють сьогодні під класифікацією красних мистецтв. Жодна з античних класифікацій не вирізняла мистецтва як окрему групу, відмінну від ремесла. Жодна риса красних мистецтв (розвага, наслідування, вільність) не були тими властивостями, котрі б могли визначати мистецтва в сучасному значенні слова.

Середньовіччя, успадкувавши античне поняття мистецтва, сформулювало його по-новому. Тома Аквінський у «Сумі теології» («*Summa theologiae*») визначає мистецтво як «доцільний розумовий уклад» (*recta ordinatio rationis*), тобто такий, що дозволяє знайти



належні засоби для досягнення поставленої перед собою мети. Інакше кажучи, мистецтвом називалося правильне уявлення про речі, які повинні бути витворені (*gesta ratio factibilium*). Разом із давнім поняттям мистецтва Середньовіччя зберегло його давні класифікації, зокрема поділ мистецтв на вільні й звичайні. В. Татаркевич зазначає, що слово «ars» (мистецтво) без прикметника мало тоді те значення, що й «ars liberalis» (вільне мистецтво), і впродовж усього Середньовіччя латинське «ars» означало те саме, що й грецьке «techne», тобто будь-яке майстерне (= здійснюване згідно із засадами та правилами) виготовлення. Хоча тільки вільні мистецтва вважалися правдивими, та все ж звичайні мистецтва за доби Середніх віків поцінювалися вище, викликали більший інтерес, і тому їх називали не «звичайними», а «механічними».

У середньовічний час узвичаївся сформований раніше поділ вільних мистецтв: він мав практичне, виховне підґрунтя і відповідав програмі шкіл. Вільних мистецтв налічувалося сім, і поділялися вони на дві групи: в першу входили три *раціональні мистецтва* (*artes rationales* або *sermonicales*) – граматика, риторика та діалектика, в другу групу – чотири *реальні мистецтва* (*artes reales*), а саме арифметика, геометрія, астрономія та музика. Це були самі науки, а не мистецтва в сучасному розумінні слова. Музика ж потрапила в цей перелік лише в сенсі музикознавства чи акустики, як знання гармонійних співвідношень між звуками.

Відповідно, у середньовічних класифікаціях мистецтв відсутні поезія, малярство та скульптура, які сьогодні вважаються найавтентичнішими художніми діяльностями: за Середніх віків у поезії вбачали різновид філософії чи пророцтва, молитви чи сповіді, а не мистецтва (тобто і тут продовжувала жити тенденція кла-

сичної доби античних часів, коли поезію вважали божим даром, чи пізнішої римської доби, коли Гораций поставив собі запитання: чи поезія – взагалі мистецтво?); малярство ж і скульптура мали невелике практичне значення у повсякденному задоволенні життєвих потреб середньовічної людини, а позаяк Середньовіччя завжди вибирало «найосновніше», то в групі механічних мистецтв, куди як рукотворні повинні були б увійти малярство та скульптура, їм довелося поступитися місцем тим механічним мистецтвам, які забезпечували одягом, харчами чи порятунком від хвороби.

Загалом схоластичне поняття мистецтва (базоване на думці про достеменність тільки надчуттєвої краси, притаманної Богові й від Нього започаткованій природі, а не мистецтву як витвору недосконалих людських рук), на думку В. Татаркевича, виросло не з еліністичних понять, а з уявлень давньогрецьких, і було запозичене не з «Поетики» Арістотеля, а з його «Фізики», «Метафізики» та «Риторики». *«Мистецтво» за доби Середньовіччя означало методичне, здійснюване за правилами продукування. Тому майстер (artifex) вважався виробником будь-яких предметів, до моменту їх створення тримаючи їхню форму в уяві. У велетенській царині середньовічного «мистецтва», куди входили ремесло і знання, лише краплею в морі було те, що сьогодні називається власне мистецтвом (художніми творами або художньою діяльністю).*

## РОЗУМІННЯ ПРЕКРАСНОГО

У середньовічній генеалогії теорії прекрасного простежуються дві лінії: одна представлена прихильниками так званої Великої теорії, започаткованої ще

піфагорійцями, а друга — тими, хто хоча і не зрікся Великої теорії, та поліпшив і обмежив її.

Велика теорія вбачає прекрасне у пропорційності частин, у доборі пропорцій та правильному укладові частин, у величині, якості й кількості частин та в їхньому взаємному співвідношенні, яке можна виразити кількісно. Краса з'являється у предметах, чії частини корелюють між собою так, як прості числа (один до одного, один до двох, один до трьох і т. д.). Посередником між Античністю та Середніми віками, що спричинився до успадкування ними Великої теорії, був римський письменник, філософ початку VI ст. н. е., останній видатний представник античної культури Боецій. Він проголосив, що прекрасне – це тільки співмірність частин (*commensuratio partium*). Століттям раніше таку позицію підкріпив своїм авторитетом християнський богослов і письменник Аврелій Августин, чий класичний текст звучить так: «Подобається тільки прекрасне, а в прекрасному – форми, у формах – пропорції, а в пропорціях – числа». Від Августина походить формула, що пережила віки: «Помірність, форма та лад», а також беруть початок визначення прекрасного, подібні до давніших піфагорійських та платонівських визначень. Августиновий погляд і формулювання повторювали французький філософ-містик, теолог-схоласт Гуго Сен-Вікторський (бл. 1096–1141) у своїх судженнях про музику, а в період розквіту схоластики – англійський природознавець і філософ Роберт Гроссетест (1175–1253).

Друга лінія у середньовічному розумінні прекрасного сягає своїм початком дуалістичної теорії прекрасного неоплатоніка Плотіна (III ст. н. е.). З погляду цієї теорії, краса речі залежить не лише від пропорційності (бо тоді прекрасними були б тільки складені з частин предмети), а прекрасними є й однорідні предмети та

явища, як-от зорі, світло, золото. За Плотіном, «краса пропорцій впливає не так із них самих, як із душі, що крізь них «просвічує». Теорія Плотіна увійшла до середньовічної естетики завдяки Плотіновому прихильнику, анонівному авторові V ст. н. е. Псевдо-Діонісію, якому належить формула: прекрасне – «у пропорційності та блисківі» (*euarmostia kai aglaia*). Цю формулу запозичили чільні схоласти XIII ст., зокрема Ульріх Страсбурзький та Тома Аквінський. І пізніше, вже за доби Відродження, гуманісти флорентійської Платонівської академії з Марсіліо Фічіно на чолі йшли за Плотіном: у визначенні прекрасного вони до пропорційності також додавали «блиск».

Узвичаєність і тривкість Великої теорії прекрасного не завадила критичному ставленню чи навіть відхиленню від неї. У період патристики Василій Великий Кесарійський у IV ст. дійшов думки, що прекрасне визначається не тільки співвідношенням частин предмета, а й співвідношенням частин із зором. Якщо цю думку розширити, то виходило, що прекрасне – це певне співвідношення між об'єктом та суб'єктом. Саме таке розширення можна знайти у схоластів XIII ст., зокрема у славнозвісній дефініції Томи Аквінського. Визначаючи категорію «прекрасне», він звертається до суб'єкта навіть подвійно – до зору й до смаку: «*pulchra sunt quae visa placent*». При цьому Середньовіччя знало дещо більше категорій прекрасного, порівняно з Античністю. Наприклад, у VII ст. іспанський католицький письменник Ісідор Севільський розрізняв красу (*decus*) і гожість (*decor*). Пізніше схоласти поняття «*décor*» застосовували до найвищої відміни краси (унормованої краси), знаючи й такі категорії прекрасного, як урочистість та чар (*venustas*), вишуканість (*elegantia*), велич (*magnitudo*), багатство форм (*variatio*), солодощі (*suavitas*).

Середньовіччя не стояло осторонь давньої суперечки між об'єктивістським і суб'єктивістським розумінням естетики, в якій йшлося про те, чим є естетична вартість – властивістю речі, а чи тільки людською реакцією на речі. У цьому питанні, зазначає В. Татаркевич, середньовічні мислителі зберегли платонівську об'єктивістську позицію, яка виявилася тепер майже єдиною, додавши до неї певні застереження, а саме: краса – то риса предметів, але людські суб'єкти тлумачать їх по-своєму, згідно зі своїми індивідуальними та суспільними умовами, своїми вподобаннями та при зви чаєнн ями. Аналогічну думку виражає формула: все пізнається відповідно до способу пізнання (*cognoscitur ad modum cognoscentis*).

### ПОНЯТТЯ ФОРМИ

Тлумачення форми, як і вчення про прекрасне, позначене за доби Середньовіччя функціонуванням двох позицій. Одна з них, зберігаючи вірність давньогрецькій традиції, проголошувала, що краса – у формі. Отець римо-католицької церкви Августин Аврелій Блаженний дав формулу середньовічної естетики, яка пережила тисячу років: «Що більше в речах почуття міри (*modum*), форми (*speciem*) та ладу (*ordinem*), то більше вони – добро». Всі ці три слова «*modum*», «*speciem*» та «*ordinem*» були синонімами того, що називається формою (тобто порядком розташування частин). Головним середньовічним терміном для такого розуміння форми стало поняття «*figura*» (від *fingerere* – формувати). Поет XII ст. Ален Лілльський перелічував як синоніми форму, фігуру, міру, число, зв'язок. І якщо Античність та Раннє Середньовіччя у такому розумінні форми говорили про

чуття міри, пропорційність та лад, то для представників Пізнього Середньовіччя, зокрема, шотландського філософа-схоласта й теолога Дунса Скота (1265 чи 1266 – 1308) чи англійського філософа й богослова XIV ст. Вільяма Оккама, форма нарівні з фігурою означала зовнішній уклад чи визначений порядок речей або частин.

Джерелом другої позиції щодо тлумачення форми є дуалістична концепція краси неоплатоніка Плотіна, прихильником якої у V ст. н. е. був Псевдо-Діонісій. До цієї концепції у XIII ст. прилучився Тома Аквінський, найкраще сформулювавши її сутність у своїй «Сумі теології»: «Краса – у сяйві та пропорційності».

Водночас філософ-схоласт, представник старофранцисканської школи Джованні Фіданца Бонавентура (бл. 1217–1274) розрізняв форму як уклад речі і форму як вигляд речі. Якщо у першому випадку корелятом форми виступають складники, частини, окремі барви чи звуки, то у другому випадку її корелятом будуть зміст, сенс, значення.

Першими виокремили форму як те, що безпосередньо сприймається органами чуття, і підкреслили її вагу античні софісти. Продовжуючи цю тенденцію, Середньовіччя ще більш чітко відокремило поетичну форму від поетичного змісту. В досхоластичний період, у VII ст. н. е., розрізняв у поезії уклад слів (*compositio verborum*) і думку (*sententia veritatis*) Ісідор Севільський, а майстри чітких визначень – схоласти – найчастіше протиставляли форму (*superficialis ornatus verborum*) та зміст (*sententia interior*) як зовнішній і внутрішній чинники поезії. При цьому схоласти розрізняли форму суто чуттєву, акустичну (*que mulcet aurem*) чи музичну (*suavitas cantilenae*) та розумову чи зображальну форму як спосіб вираження (*modus dicendi*, охоплює тропи і метафори, але насамперед має оптичний характер, послуговується

образами, що становлять пластичну сторону поезії). Так само й зміст у середньовічній поетиці обіймав, з одного боку, тему твору (*fondues rerum*) і ланцюг описуваних у творі подій, а з другого – ідейну начинку, релігійний чи метафізичний сенс. Проте, відокремлюючи форму від змісту, середньовічна поетика не вживала слова «форма», бо воно тоді призначалося для поняття, яке йшло від Арістотеля й означало понятійну суть предмета (корелятом тут є випадкові риси предмета), і тому було рівнозначним такому терміну Арістотеля як «*entelechia*». А ці арістотелевські категорії, зазначає В. Татаркевич, не були власне естетичними чи поетологічними (саме в поетиці поняття форми та змісту посідали чільне місце упродовж довгих сторіч), прийшовши в естетику з філософії.

## РОЗУМІННЯ ТВОРЧОСТІ

Сучасна людина звикла говорити про мистецьку творчість, поєднуючи поняття митця і творця. Проте таке поєднання є наслідком досить недавнього часу. Античні греки не мали термінів, що відповідали поняттям «творити» і «творець», тим паче не поєднували понять «творець» і «митець»: «творити» означало створювати, керуючись волею, а митець мав відтворювати за певними законами і правилами, будучи відкривачем, а не винахідником. Мистецтво у розумінні античних мислителів не містить у собі творчості, бо мистецтво – це вміння виготовляти речі за певними правилами, які треба знати. Єдиний і вагомий виняток становила для греків поезія, бо і саму поезію, як вже йшлося вище, не пов'язували з мистецтвом в античному сенсі слова. Логіка тут така: поет – не митець, бо він вільно виго-

товляє нові речі, а не відтворює за правилами. І хоча відповідного терміна для понять «творчості» й «творця» у греків не існувало, та поета фактично трактували як того, хто творить. Певні зміни у цьому питанні спостерігаються за римських часів, коли на схилі Античності поняття уяви почали прикладати як до поезії, так і до мистецтва: там, де у греків було слово «poiein» (звідси грецькі назви поезії «poiesis» і поета «poietes» – той, хто робить), латина мала вже два слова: «facere» та «creare», які значили приблизно одне й те саме. Латина навіть виробила термін для поняття творення – «creatio».

Доба Середньовіччя внесла в розуміння творчості засадничі зміни. У християнську епоху слово «creatio» почали вживати на означення Божого діяння, скерованого на творення з нічого (creatio ex nihilo). В такому сенсі це слово перестало прикладатися до діянь людських і набуло вже іншого значення порівняно з римським словом «facere» (робити). Як висловлювався у VI ст. відомий письменник і політичний діяч королівства остготів, автор «Історії готів» та низки богословсько-схоластичних праць Кассіодор, «речі зроблені й речі створені різняться між собою, бо ми можемо робити, але не здатні творити». Саме слово «creatio» в середньовічній теології стало синонімом Бога, і навіть у наступну ренесансну добу цю назву вживали тільки в такому значенні. Отже, поняття творення, висновує В. Татаркевич, увійшло до європейської культури не через мистецтво, а через релігію.

## **Питання про відношення мистецтва до дійсності**

Першими над цією проблемою замислилися давні греки, коли вживали термін «mimesis» (наслідування),



латинським еквівалентом якого було слово «imitation». Для греків наслідування не означало повторення, зосібна повторення видимих речей. Арістотель, зберігши тезу, що мистецтво наслідує дійсність, під мімесісом розумів не буквально копіювання, а вільне ставлення до дійсності, а теорія наслідування стала у цього філософа теорією поезії. В основу арістотелівської версії теорії наслідування покладено типові грецькі засновки про те, що людський розум пасивний, спроможний тлумачити єдино те, що існує, та й годі вигадати щось досконаліше, ніж доступний людині видимий світ.

Середні віки у цьому питанні виходили з інших постулатів, формулювання яких знаходимо у Псевдо-Діонісія та Августина Аврелія, котрі міркували так: якщо мистецтво має наслідувати, то світ невидимий, вічний, досконаліший за видимий; якщо все-таки дотримуватися видимого, то треба шукати в ньому слідів вічної краси, а цієї мети мистецтво досягне радше через символи, ніж через безпосередню репрезентацію видимої дійсності. Якщо ранні християнські мислителі (як-от Тертуліан, бл. 160 – після 220) і образоборці вважали, що Бог забороняє робити будь-які зображення невидимого світу («*omnen similitudinem vetat fieri*»), то схоласти Зрілого Середньовіччя вважали, що зображення духовного вищі, цінніші за зображення матеріального. Бонавентура у XIII ст. вважав, що навіть маляр та скульптор виставляють назовні лише те, що задумали всередині. Та й не тільки теологи, а й поети, скажімо, вже не раз згадуваний Ален Лілльський, називали до-стеменне наслідування зовнішньої дійсності «мавпуванням правди».

Отже, за часів Середньовіччя антична теорія наслідування відступила на другий план, термін «*imitatio*» вживався рідко, хоча великий арістотелівець Середньо-

віччя Тома Аквінський беззастережно проголосив класичну тезу, що «мистецтво наслідує природу», а Ян Зальцбургський (бл.1110–1180) визначав образ як наслідування. Натомість порівнявши середньовічне сприйняття питання про відношення мистецтва до дійсності з сучасними поглядами на нього, всевітньо відомий польський філософ Владислав Татаркевич зробив такий висновок: «...наш час не прагне наслідування в сенсі копіювання вигляду речей, яке від Платона упродовж стількох сторіч стояло на першому плані теорії мистецтва. Більшість наших сучасників радше погодилися б із твердженням середньовічно-ренесансового мислителя Джіроламо Савонароли..., що до мистецтва якраз належить те, що не наслідує природу: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitator*».

### СПІВВІДНОШЕННЯ «МИСТЕЦТВО І ПРАВДА»

Питання мистецької правди було ранньогрецьким питанням, яке самі поети ставили тільки у зв'язку з поезією. Згоди між поетами не існувало: Гомер вбачав у поезії правду (відповідність дійсності), Солон і Піндар вважали, що поети вводять слухача в оману своїми небилицями й вигадками. «Золотої середини» дотримувався Гесіод, зазначаючи, що Музи виголошують як правду, так і небилиці. У класичну грецьку добу це питання підхопили філософи, думки яких теж розійшлися. Наприклад, за давньогрецьким софістом і ритором Горгієм (бл. 483–375 до н. е.), призначення поезії — говорити неправду, породжувати ілюзії, впливати магiчно, навіюючи людям те, чого нема, тішачи смертних (щось на кшталт компенсаторної функції). Арістотель, навпаки, вважаючи поезію «наслідувальним» мистецт-

вом, визнав правду його істотною рисою і ввів вимогу відповідності дійсності до дефініції мистецтва. Водночас він вважав, що поетичні висловлювання не можна вважати ні за правдиві, ні за фальшиві (бо поняття правдивості і фальшивості належать до царини пізнання, а не творчості), і поети, пишучи про речі неможливі, все ж мають рацію. Крім того, давні греки усвідомлювали, що навіть коли ми навмисне не змінюємо дійсності, то робимо це несамохіть: наші очі переінакшують, деформують бачене. Наприклад, ми по-різному бачимо людину зблизька і здалеку, в сонячному світлі і в затінку. А звідси виникає питання: як маляр чи скульптор повинні зображувати людину – якою вона є чи якою вони її бачать? Давньогрецький філософ-матеріаліст Демокріт (бл. 460–370 до н. е.) і давньогрецький натурфілософ матеріалістичного спрямування, який уперше викладав філософію в Афінах, Анаксагор (бл. 500–428 до н. е.) вивчали закони перспективи саме як те, що спричиняє деформацію видимих речей.

На початку європейського Середньовіччя з аналогічною за розмахом аристотелівській концепцією виступив Аврелій Августин. Він перший збагнув, що мистецтво, аби бути правдивим, має zarazом бути фальшивим. «Чи картина із зображенням на ній конем, – зазначав цей християнський теолог і філософ, – могла б бути правдивою, коли б той кінь не був фальшивим?». У подальшому розгортанні Середніх віків сумніви щодо мистецької правди збереглися. Поета називали «аустог» (той, хто додає, звідси – сучасне поняття «автор») або величали його творцем фікцій («fictor»). Та попри все, Середньовіччя очікувало від поезії правди і «рятувало» поезію, вдаючись до її метафоричної інтерпретації.

Загалом західна думка шукала поміркованого розв'язання цього питання. Вимагаючи від мистецтва як

наслідування дійсності правди, вона радила послуговуватися ще й уявою та творчістю. Ще Ісідор Севільський у VII ст. розмежовував поняття «*falsum*» (брехня) та «*fictum*» (вигадка). За такого підходу мистецтво складається не з правди й брехні, не з правди й фальші, а з правди й фікції. На межі Середньовіччя та Відродження в Італії Данте, хоч і називав поезію «прекрасною брехнею», та все ж визначав її і як «красномовну, музично організовану вигадку» («*fictio rhetorica in musica composita*»). Так само у XIV ст. Боккаччо вважав, що поетична вигадка не має на меті вводити когось в оману. Однак більшість теоретиків Середньовіччя і доби Відродження всього цього не пам'ятали, продовжуючи прикладати до мистецтва мірки правдивого та фальшивого. Та й Схід, зазначає В. Татаркевич, постачав крайні концепції, ладні навіть офірувати мистецтвом, аби лиш не ображати правди: згідно з єврейським філософом Філоном Олександрійським, «Мойсей засудив мистецтва малярства та скульптури, бо ті спотворюють правду брехнею», а пізніше арабський філософ Аверроес писав, що поетові не вільно змальовувати речі за допомогою брехливих і випадкових фікцій, він повинен висловлюватися єдино про те, що є або може бути».

#### **Питання для самоперевірки**

1. У чому полягає загальна специфіка середньовічного мистецтва?
2. Якою є смислова динаміка поняття «мистецтво», починаючи з античних часів?
3. Яку групу мистецтв і чому середньовічна естетична свідомість поцінювала найвище?
4. Як середньовічна естетика ідентифікувала поезію у зв'язку із загальною класифікацією мистецтв і тогочасним тлумаченням поняття «мистецтво»?
5. У чому сутність і джерела середньовічного розуміння категорії „прекрасне“?
6. Які основні розрізнення характеризують середньовічне розуміння поетичної форми й змісту?

7. Які засадничі зміни внесла доба Середньовіччя у філософсько-естетичну інтерпретацію поняття про феномен творчості?
8. Якою була доля античної теорії наслідування за часів Середніх віків?
9. Який варіант розв'язання питання про мистецьку правду обрало для себе Середньовіччя?

# СПЕЦИФІКА І СКЛАД СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

## НАЙСУТТЄВИШІ СТАДІАЛЬНІ ОЗНАКИ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Найбільш великими одиницями в періодизації історичної динаміки світового літературного процесу, його, так би мовити, макроетапами є глобальні епохи (П. О. Грінцер) чи якісні стани культури (С. С. Аверинцев), які можна також назвати стадіями (в значенні макроетапу, а не рівня розвитку). Ці глобальні епохи чи стадії характеризуються спільними принципами художньої свідомості і, відповідно, спільними тенденціями літературного розвитку, спільною поетикою з подібними структурою та ієрархією категорій.

Середньовіччя як історико-літературна доба належить в загальній періодизації світового літературного процесу, запропонованій П. О. Грінцером і С. С. Аверинцевим, до другої глобальної епохи, яку П. О. Грінцер називає «епохою традиціоналістського, чи нормативного, типу художньої свідомості», а С. С. Аверинцев (в ролі одного з трьох якісних станів літературної культури власне європейського кола) позначає поняттям «рефлексивного традиціоналізму».

Сутність повороту світової літературної еволюції до рефлексивного традиціоналізму полягає в тому, що література (зокрема європейська) починає усвідомлюва-

ти себе реальністю особливого гатунку, відмінною від реальності побуту і культу. Хронологічно йдеться про період від IV ст. до н. е. до XVIII ст. (в східних літературах аж до XIX ст.). Вказана стадія поділяється на певні літературні епохи (як-от: елліністичний та римський періоди Античності, а у повному обсязі Середньовіччя, Ренесанс, Класицизм, Просвітництво), закон культурної спадкоємності між якими реалізується на основі принципу риторики.

Літературна теорія (у формі риторик і поетик) розвивається за часів рефлексивного традиціоналізму в напрямі пошуків основної ознаки літератури, яка відокремлює її від інших видів творчості. Тому саме в сфері риторики віднаходили специфічну ознаку літератури й середньовічні теоретики та митці, вбачаючи її в *особливому, літературному стилі* (тобто в стильовій нормі, а не в індивідуальному стилі), який відрізняється від використання мови в повсякденному, діловому, сакральному й іншому мовленні.

Специфічно літературна стильова норма, зазначає С. С. Аверинцев, реалізує свої потенції в конкретних творах через жанр, який є залежною категорією: жанр залежить від словесної та метричної організації твору (фіксовані жанри), а також від власного функціонального (позалітературного) значення. При цьому поняття авторства розглядається як окремий випадок жанрового канону, а автор – як взірець або як змагальник у каноні. Ось чому у співвідношенні понять «жанр» / «авторство» перша категорія є значно вагомішою, реальнішою: жанр ніби має свою власну волю, з якою авторська воля сперечатися не може. За логікою синтезу традиціоналізму з рефлексією, авторові для того і дана його індивідуальність, аби вічно «змагатися» зі своїми попередниками в рамках жанрового канону.

Поняття «змагання» (зокрема *лат. aemulatio*) – одна з найважливіших універсалій літературного життя, яке розвивається під знаком рефлексивного традиціоналізму.

Якщо за Античності Вергілій «змагався» з Гомером, то за часів Середньовіччя латинські вчені поети XII ст. «змагалися» з Овідієм. Середньовічний латинський поетичний твір – це наслідування і творче змагання, спрямоване на те, щоб переповісти «те ж саме своїми словами». Звідси – властива тогочасній масовій поетичній продукції одноманітність, стандартність, коли однакові сюжети, образи, мотиви втілюються кожен раз в інших словах, метрах, епітетах, порівняннях тощо. Така стандартизація творчого процесу, базованого на наслідуванні й змагальності, дозволяє вирізнити те, що в Середні віки (як і за будь-якої іншої епохи) маємо три верстви учасників літературного процесу: по-перше, сотні тих, хто запам'ятовував і переписував (з різним ступенем спотворення) готові поетичні твори; по-друге, віршувальники середньої руки, які продукують масову літературну продукцію за певними шаблонами; по-третє, поодинокі («першорядні») автори, знакові поста-ті того чи того історико-літературного феномена, як, скажімо, для вагантів Примас Орлеанський, Архипіта і Вальтер Шатільонський.

***– Як і чому саме з опертям на риторичку реалізувався закон культурної спадкоємності між язичницькою Античністю та християнським Середньовіччям?***

Провідним засобом реалізації закону культурної спадкоємності у зазначеній ситуації змагальності є така змістовна форма мислення як дефініція (стисле логічне визначення, що містить найістотніші ознаки визначуваного предмета). Прикметно, що Старий Заповіт не знає



дефініцій. Не характерні вони й для Нового Завіту: «Царство Небесне», «Син людський» і т. ін. – це не теологічні терміни, які роз'яснюються засобом визначень, а багатозначні символи, які не можуть логічно визначатися. Релігійні та моральні ідеї Старого Заповіту довели свою продуктивність у тисячолітній історії культур, що формувалися й функціонували під знаком християнства й ісламу. Через Старий Заповіт на літератури Середземномор'я (відповідно до ступеня його християнізації) суттєво вплинула літературна культура Близького Сходу. Псалми були зразками для християнського молитовного, гімнографічного чи медитативного тексту. Та в Біблії відсутнє дефінітивне визначення псалма, так само як немає ні визначень сутності Бога, ні визначень ключових морально-етичних понять. Натомість антична думка знайшла в дефініціях могутній механізм збереження накопиченого досвіду, який можна передавати з рук в руки, доки залишається хоч одна школа. Тому не випадково, що така непересічна богословська постать межі VII–VIII ст. як Йоан Дамаскін, починає свої роздуми про Ісуса, що молиться, саме з дефініції: «Молитва є сходженням розуму до Бога або проханням потрібного від Бога» (рос.: «Молитва есть восхождение ума к Богу или испрашивание потребного от Бога»). Організовані системи дефініцій, внутрішня настанова на системність, закладена в структурі кожної окремої дефініції, на думку С. С. Аверинцева, є у певному сенсі єдиним чинником виживання підсумків розумової праці доби Античності за умов переходу до епохи Середніх віків.

Сполучною ланкою між теологією і риторикою була логіка (чи «діалектика», як її називали в Середні віки). Основоположником логіки є Арістотель, і його логічні праці Середньовіччя поставило на перше місце. Рито-

рика для Арістотеля була логікою думки, логікою ймовірного. Разом з «діалектикою» вони навчали необхідному для церкви вмінню сперечатися і переконувати, без чого неможливе церковне «навчительство». При цьому існували показові точки дотику між риторикою й богословсько-віроповчальною сферою:

- теологія вимагає від людини готовності до слів'я як єдино правильної відповіді на велич Божу, а «похвальне слово» є однією із спеціальностей риторики;

- теологія пронизана пафосом захопленого здивування перед неосяжністю Божих справ, а постава апріорного захоплення перед будь-яким предметом – необхідна риса ратора;

- і теологія, і риторика розглядають світ, йдучи зверху вниз, від абстракцій до емпірії, людина для них обох – це насамперед «людина взагалі», абстрактна субстанція, для якої будь-яка конкретика (стать, вік тощо) постає акциденцією (онтологічно вторинною випадковою властивістю);

- в основі теології і риторики лежить силогістично-дедуктивне мислення. Сформоване античним типом раціоналізму, воно у Середні віки доповнило собою віру в «одкровення»;

- притаманне культу і літературним формам, які його обслуговували (гімну, проповіді), ставлення до категорії часу, коли будь-яка подія священної історії подається як теперішнє, що знову і знову повертається, відповідає риторичному принципу «наочності», згідно з яким для риторики не існує часової дистанції і не існує нічого, що завдяки натхненному слову ратора не перебувало би перед очима тут-і-тепер.

Ось чому цілком закономірно, що вже за доби патристики<sup>1</sup> (в період становлення основ середньовічної культури наприкінці Античності) «отці церкви» (Аврелій Августин на латинському Заході, Василій Великий Кесарійський і Григорій Назіанзін на грецькому Сході) обов'язково поєднували в своїй особі філософсько-логічну й риторичну культури. Отже, суттєво змінивши вигляд життя і культури, християнство не тільки не похитнуло, а ще й зміцнило роль логічної дефініції, і чим ортодоксальнішою, регламентованішою, стабілізованішою ставала церковна доктрина, тим охочіше вона виражала себе в системних дефініціях, що, висновує С. С. Аверинцев, знову ж таки пов'язувало її з традиціями античного дефінітивного теоретичного мислення.

#### СПЕЦИФІЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ ЯК ОСНОВНА СТРУКТУРНА СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У науковій та методичній літературі можна зустріти різні варіанти класифікації середньовічної словесно-текстової спадщини. В одному випадку, послуговуючись суто мовним критерієм, розрізняють групи творів,

---

<sup>1</sup> **Патрістика** (від *лат. patres* отці) – напрям філософсько-теологічної думки II–VIII ст., пов'язаний з діяльністю ранньохристиянських авторів – Отців Церкви, як-от: Юстин Філософ (пом. бл. 165), Татіан (бл. 120–бл. 175), Афінагор (пом. бл. 177), Квінт Септімій Флорекс Тертулліан (бл. 160 – після 220), Климент Олександрійський (Тит Флавій, пом. до 215), Оріген (бл. 185–254), Василій Великий Кесарійський (бл. 330–379), Григорій Ніський (бл. 335–бл. 394), Григорій Богослов Назіанзін (бл. 330–бл. 390), Амфілохій Іконійський (бл. 340 – після 394), Йоан Дамаскін (бл. 675–754), Леонтій (бл. 475–543), Боецій (Анцій Манілій Торкват Северин, бл. 480–524) та ін.

написаних латиною, і твори на мовах живого спілкування, тобто народних мовах. У іншому випадку, коли розподіл за групами здійснюють, враховуючи питому вагу в тематиці, образності та пафосі творів власне релігійної складової, виокремлюють релігійну (культову) та світську літератури. В обох випадках, які цілком мають право на існування, маємо зразки класифікацій, так би мовити, локального типу, який враховує лише якусь одну (принаймні, мінімальну) рису призначених для розгляду емпіричних даних. Натомість гносеологічна специфіка систематичної історії літератури як самостійної літературознавчої галузі вимагає таких класифікацій, які б критеріально враховували максимальний набір найістотніших рис об'єктного матеріалу. Щодо історії світової літератури доби Середньовіччя необхідно за своєю повнотою універсальністю характеризується класифікація на основі категорії «специфічний літературний напрям», яка, враховуючи максимальну кількість ознак літературних явищ розглядуваної доби, дозволяє зосередитися на провідних закономірностях й антизакономірностях тогочасного історико-літературного процесу.

Середньовічна література як система складається зі специфічних літературних напрямів, які за своєю сутністю є зовсім іншим явищем, ніж літературні напрями в новій і новітній літературі (на зразок відомих ще зі школи широкому читацькому загалові класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму тощо).

***Специфічний середньовічний літературний напрям*** – це типологічно спільний для більшості літератур і регіонів доби феномен, що визначається на підставі суспільних функцій творів словесності з обслуговування того соціального середовища, в якому ці твори виникли, незалежно від того, які ще інші функції (ділові,

*розважальні, ідеологічні чи ін.) вони виконували чи могли виконувати.*

Таких сформованих, структурно визначених специфічних літературних напрямів у середньовічній літературі було три: *клерикальна література, куртуазна література, міська література*. При цьому в розвитку літератури Середньовіччя відбувається не заміна одного специфічного літературного напрямку іншим, а – перерозподіл функцій між ними, що змінює їхню питому вагу в літературному процесі. Завдяки цьому специфічні середньовічні літературні напрями не зникають, а співіснують, передаючи один одному в певний момент домінуюче місце.

Водночас, крім специфічних літературних напрямів, суттєвий вплив на розвиток словесності в епоху європейського Середньовіччя здійснювала так звана *низова (народна) культура*, яка не мала внутрішньої структурної упорядкованості. Оприявнившись в низці позаелітарних жанрів, вона суттєво вплинула на формування таких народно-епічних пам'яток як скандинавська «Старша Едда», англосаксонська поема «Беовульф», іспанські романси (ліро-епічні народні пісні).

Особливого значення, зокрема і для наступної епохи Відродження, набуло явище народної «сміхової культури», пов'язане з певними календарними святами, коли на короткий час у суспільстві ігнорувалися станові обмеження і простолюди міг висміювати існуючий порядок речей. У його межах травестіюються (пародіюються, але в особливому значенні цього слова) жанри високої літератури, як-от у ліриці вагантів – мандрівних кліриків, які не мали парафій, школярів та мандрівних студентів. Елементи сміхової культури зафіксовані під час карнавалу в Західній Європі, естетика якого, як

показав у своїх дослідженнях М. М. Бахтін, мала вагомий вплив на наступний розвиток європейської літератури<sup>2</sup>.

## **ЖАНРОВА СИСТЕМА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

### ***– У чому полягає специфіка жанрової системи середньовічної літератури?***

Характер специфічного літературного напрямку визначав в середньовічній словесності набір жанрів та їхню ієрархію. Кожен жанр, кожна поетична форма були строго підпорядковані своєму специфічному літературному напрямку. Як і останній, жанри не зникають в процесі літературного розвитку, а співіснують в умовах перерозподілу функцій між ними. Безпосереднє перенесення жанру з одного напрямку в інший було неможливим. Натомість жанр можна було комічно переробити (спародіювати, травестіювати), надавши певній формальній структурі інших, первісно не притаманних їй змістових функцій. Та в результаті такої переробки фактично виникав новий повноцінний і повноправний жанр, що належав вже до іншої сфери побутування.

Пародіювання жанру активно практикували ваганти, базуючись на стильовому принципі, за якого стиль твору утворюють два шари образних і фразеологічних ремінісценцій: один – з Біблії, інший – з античних поетів. Зокрема, для тих, хто монтував свої поезії з набору добре запам'ятованих зі школи штампів і напівштампів, найприроднішою спокусою було ввести най-

---

<sup>2</sup> Докл. про це див.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.

благочествіший текст у найнеблагочестивіший контекст або навпаки. До пародіювання вагантів штовхала сама специфіка середньовічної латинської *поетики ремінісценцій*, тож вони з однаковим натхненням пародіювали і авторитетні (євангельські чи літургійні) тексти, і самих себе.

Пародії репрезентували «світ навиворіт», мали як комічне, так і гостро сатиричне спрямування. Саме такими є біблійний центон «Від Луки веселе благовістування» («*Laetum evangelium secundum Lucium...*»), «Євангеліє від марки срібла» («*Sanctum Evangelium secundum marcas argenti*»), «Євангеліє про страсті школяра Паризького» («*Evangelium de passionibus scholaris Parisiensis*»), «Всеп'яніша літургія». Щоправда, у зв'язку зі вказаними та аналогічними до них за жанровим походженням вагантськими творами, зокрема з тими, де предметом викриття постають побут і звичаї духовенства (крім нижчого, парафіяльного, тобто крім клерикального плебсу), включаючи папську курію і монашество, варто підкреслити, що:

– ваганти викривають саме діючу систему та панівні звичаї, а не окремих особистостей, а папа, який до того ж сам був зацікавлений у викоріненні зловживань власної канцелярії, здебільшого залишався поза критикою;

– середньовічна антиклерикальна сатира ніколи не переходить в антирелігійну.

Уся середньовічна латинська поезія була здебільшого релігійною: кожен, хто володів латинським віршем, писав гімни на честь святих і свят, благочестиві роздуми про небесне благо і спасіння душі. Релігійна поезія мала величезний попит. А те, що одна й та ж людина (вагант) з однаковим натхненням складала гімни для богослужіння та богозневажливі пародії на ці

самі гімни для застілля, пояснюється особливостями середньовічного гуманізму, згідно з яким людська особистість не є єдиною й неповторною індивідуальністю, що втілює свою унікальну цілісність у кожному своєму прояві. Завдяки глибинному, несвідомому відчуттю людини як сукупності суспільних відносин в середньовічних людях безконфліктно співіснували ставлення до Бога, ставлення до сеньйора, ставлення до товаришів, ставлення до цеху чи факультету, ставлення до батька, жінки і дітей, ставлення до товаришів по чарці.

Ось чому абсолютно безглуздо дорікати вагантові у нещирості, позаяк його строката творчість розгорталася в межах специфіки середньовічної духовної культури. Так само помилково уявляти собі ваганта носієм протесту пригнічених суспільних верств, який гнівно викриває і висміює церковну знать перед міською і сільською біднотою. Адже вагант – це клірик, який складає свої поезії для кліриків, звертається тільки до освічених поціновувачів, здатних зрозуміти його латину, віддати належне його овідіанським ремінісценціям, спроможних розібратися у феєрверку античних імен і біблійних аргументів. Попри все (бідність, злидарство, жебрацтво, невлаштованість у житті) ваганти були вченими людьми, що належали до духовної верстви – єдиної вченої верстви середньовічної Європи. Власна вченість і освіченість була для вагантів джерелом їхньої гордині та зневаги до невчених суспільних верств. Почуття станової (корпоративної) єдності у вагантського поета переважало всі інші почуття. Вагант – член духовної верстви, він може багато гірких і докірливих слів звернути до своїх побратимів, але він плоттю і кров'ю належить до своєї суспільної корпорації. У цьому, на думку М. Л. Гаспарова, полягає обмеженість і безперспективність вагантської опозиції сучасному суспільст-



ву. Рушієм вагантського протесту була тільки обр́аза «інтелігента», тобто освіченої людини, яку суспільство вивчило, та не винагородило і покинуло напризволяще. Ось чому розквіт ваганства виявився бучним, але короткочасним, і на кінець XIII ст. вагантська творчість зійшла нанівець.

***– Якою була ієрархія жанрів в межах специфічного середньовічного літературного напрямку?***

Жанри творів середньовічної літератури розподіляються по двох групах: функціональні жанри та власне художні жанри.

*Функціональні жанри* мали особливі соціальні, релігійні чи ділові функції і вважалися високими жанрами, займаючи в жанровій ієрархії середньовічної словесності найбільш почесне місце. Прикладами функціональних жанрів в клерикальній літературі є релігійна проповідь, тлумачення та коментарі до Біблії, певні твори «отців церкви», в куртуазній літературі – феодальна хроніка (династійна або присвячена одному правителю чи одній події), всілякі поради (з полювання, турнірів, придворного етикету, з поетики й ін.), у міській літературі – домострой, книги порад тощо. Розвиток середньовічної літератури відбувався шляхом не тільки примноження кількості видів і форм, а й їх дедалі більшої спеціалізації, тому наприкінці Середньовіччя суто функціональні жанри відходили на периферію літератури, а згодом взагалі вийшли за її межі.

Наступний розвиток і вирізнення красного письменства як самостійного духовно-естетичного феномена пов'язаний передусім із власне *художніми жанрами*, бо твори, що їх репрезентують, входять у загальнолюдську скарбницю шедеврів світової літератури. Так, у

клерикальній літературі це релігійна лірика<sup>3</sup> і драма, художній спадок Аврелія Августина чи П'єра Абеляра, що підіймалися до художньої постановки загальнолюдських проблем; в куртуазній літературі – це лицарська лірична поезія, в царині якої народилася європейська любовна лірика, це пам'ятки пізнього героїчного епосу (на зразок французької «Пісні про Роланда»), лицарський роман; у міській літературі – це сатиричні жанри, особливо побутописні новели (французькі фаблію, німецькі шванки), фарси, сатиричний тваринний епос тощо.

***– Як еволюювали в структурі середньовічного літературного процесу віршові і прозові форми?***

Характеристика середньовічної словесності в жанровому аспекті передбачає врахування наслідків еволюції в структурі тогочасного літературного процесу віршових і прозових форм, а також долі фольклору у зв'язку із розвитком писемної творчості.

Література в своєму становленні здебільшого починає з віршових форм. У багатьох випадках не тільки

---

<sup>3</sup> Найсвоєріднішою формою середньовічної лірики була секвенція – складні строфи й антистрофи, якими антифонно (по черзі) перегувалися дві частини церковного хору, по два рази повторюючи один і той самий мотив, а потім переходячи до нового мотиву. У класика цього жанру Ноткера Заїки (кінець IX ст.) секвенція має такий вигляд (російськомовний переклад М. Л. Гаспарова):

– Возрадуйся, Матерь Божия,  
Над коєю вместо повивательниц  
Ангелы Божьи  
Пели славу Господу в вышних!  
– Помилуй, Иисусе Господи,  
Привавший сей образ человеческий,  
Нас, многогрешных,  
За которых принял ты муки...

Принцип антифонної строфічної побудови міцно утримувався в ліриці не тільки клерикальній, а й в усій середньовічній пісенній ліриці.

народно-епічні твори під час їхнього запису зберегли віршову форму, а й основні оповідні і навіть функціональні жанри обслуговувалися саме віршованою мовою. Наприклад, у французькій літературі віршованими були і героїчний епос (жести), і агіографія (одна з перших пам'яток французької писемності «Житіє св. Олексія», XI ст.), і лицарський роман, і природничо-наукові твори (бестіарії), і міська сатирична новела (фабліо). І це не випадково, адже словесні пам'ятки якщо не співали, то принаймні читали публічно. Та поступово, внаслідок розгортання процесу жанрового перерозподілу, а також поширення індивідуального читання, відбувається поступовий «наступ» прози, яка підкоряє собі більшість оповідних жанрів, насамперед функціональних (крім тих, що були пов'язані з молитвослов'ями і церковним співом).

Так само і фольклор щораз більше відходить на периферію розвитку середньовічної словесності, вже відігравши на той час роль попередника писемної літератури і тому поступаючись власне літературним жанрам. Хоча зв'язок літератури з фольклором не поривається остаточно: писемна література продовжує спиратися на фольклорний досвід, знаходячи у ньому образи й теми, певні художні прийоми (повтори, постійні епітети й ін.), ліричні настрої, фантастичні мотиви тощо.

Відповідно до зростання питомої ваги прозових творів і відходу на периферію фольклорної творчості змінювалася й жанрова ієрархія в системі середньовічної словесності.

## ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОЕТИЦІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У добу Середньовіччя, як і за часів Давнини, всюди побутувало уявлення про богонатхненність поета: поезія існує поза людиною, вона – божественна (її джерелами є Бог, Музи, краса космосу і т. ін.). Завданням поета була формотворчість, покликана матеріалізувати це надчуттєве, божественне начало. Звідси – природність «ремісничої термінології» у міркуваннях про поезію (в середньовічній Франції поети найчастіше називають себе просто *rimeurs* – тими, що складають рими, римувальниками).

Європейська середньовічна естетика, базуючись на переконанні у провідній ролі слова, сприймала поезію як особливу (вишукану, вміло відібрану тощо) мову. А це обумовило виникнення особливих стосунків між граматиною, риторикою і поетикою. Ще з античних часів риторика зберегла за собою у сфері поетологічних учень основоположне значення. Те, що поезії (як і науці про неї) не знайшлося місця в успадкованій Середньовіччям від Античності доктрині «семи вільних мистецтв» (сюди, нагадаю, входили граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика), дозволяє стверджувати, що поезію не визнавали автономним мистецтвом, вона розчинялася подекуди в музиці, а найчастіше – у риторичі. Терміни «poesis», «poema», «poetica», «poeta» зустрічалися дуже рідко, натомість саму поезію часто називали риторикою, бо її зміст визначали здебільшого риторичні топоси (константи), а форму – риторичні фігури і тропи. Звідси закономірно, що середньовічні поетологічні трактати мали в основному риторичний характер. Найбільш яскравий приклад – школа другої Риторики у середньовічній

Франції XIV–XV ст. (або школа Гійома де Машо, чий традиції розвинув у XV ст. герцог Карл Орлеанський). Один з чільних теоретиків цієї школи П'єр Фарбі назвав свій трактат про літературу не поетикою, а «Повною риторикою» («Plein Rhétorique»).

У середньовічній Європі риторика ставала передусім вченням про літературні форми, з п'яти своїх традиційних частин (*inventio* – «віднаходження» матеріалу, топіка; *dispositio* – «розташування» матеріалу, композиція; *elocutio* – словесне вираження; *memoria* – запам'ятовування; *pronuntiatio* – виголошення) висунувши на перше місце *elocutio*. У сфері ж словесного вираження центральним стає розділ про «прикраси» (*ornatus*), тобто про фігури й тропи. Тому цілком природно, що «мова поезії», наприклад, у норвезькій середньовічній поезії Сноррі Стурлусона під назвою «Молодша Едда» (нап. 1222–1225) складається з переліку й пояснення рекомендованих скальдам *кеннінгів* (перифраз, дво-членних поетичних позначень, специфічних метафор, дво- або багаточленних заміників іменника звичайного мовлення) та *хеймі* (одночленних поетичних позначень, поетичних синонімів).

Через домінування в середньовічній словесності функціонального розуміння жанрів, коли останні виокремлюють здебільшого на підставі позалітературних критеріїв (залежно від своїх обрядових, юридичних й ін. функцій), категорія «жанр» у співвідношенні «мова / жанр» стає похідною, додатковою, віддаючи базову роль категорії слова. Залежність жанрів від словесної форми, строфіки й метрики особливо чітко відчувається в так званих фіксованих жанрах середньовічної літератури (як-от у середньовічній літературі Франції). І якщо спробувати схарактеризувати це співвідношення стосовно динаміки середньовічного літературного

процесу в поняттях структурної поетики останньої третини ХХ ст., то можна сказати, що в жанрі з його канонічністю реалізовувався механізм автоматизації (породження очікування, звичності, пізнаваності), а в поетичному слові (мові) – механізм деавтоматизації (реалізація несподіваності, невідомого, незвичайності).

Отже, у межах літературної традиції, що існувала під знаком риторики, західноєвропейська середньовічна словесність розвивалася під знаком поетики слова. Ось чому в середньовічних творах цінувалося насамперед новаторство в слові, а не в темі, сюжеті, характері чи жанрі, а художню вартість твору та міру авторської оригінальності пов'язували із своєрідністю риторичних фігур і прикрас, із незвичайністю співвідношення словесного вираження з традиційним мотивом. Література залежала від канону, та сам цей канон передбачав особливий, базований на поетиці слова механізм оновлення. І це був загальний закон, який визнавався як у західних, так і східних поетиках Середніх віків.

#### Художній простір<sup>4</sup> у середньовічній літературі

Пейзажі в середньовічних творах графаретні й умовні, через повну відсутність індивідуального сприйняття ландшафту позбавлені локальних (притаманних одній місцевості) ознак. Луги, трави, дерева, скелі, міжгрі'я тощо пов'язані виключно (наприклад, у «Пісні про Роланда») з діями героїв, а грім, град, блискавка, темрява та

---

<sup>4</sup> *Художній простір* – це особливості (способи і форми) зображення в мистецтві просторових явищ і стосунків, або втілені в художньому образі просторові уявлення, що виступають у творі однією з провідних рис художнього світу і наділені основними рисами художнього образу.

інші природні явища виступають знаменнями політичних подій чи вираженням скорботи природи за загиблим у бою Роландом. Недарма медієвісти відзначають, що герої рицарського епосу є постатями в «порожньому просторі».

Щоправда, можна відзначити й факти прояву антизакономірності (термін Д. С. Лихачова), коли в деяких житіях святих і хроніках знаходимо свідчення здатності середньовічної людини сприймати красу природи, знаходити втіху в ній і загалом естетично ставитися до неї. Крім того, в поезії провансальських трубадурів, котрі вміли пов'язати настрої ліричного героя зі станом навколишнього світу, пейзаж перетворюється на символ духовного життя людини, та й сам інтерес до природи пов'язується з увагою до внутрішніх переживань і почуттів людини. Саме це спотерігаємо, скажімо, в «Канцони» Д. Рюделя (1140–1170):

Мені під час травневих днів  
Приємний щебіт віддалік,  
Зринає в пам'яті без слів  
Моє кохання віддалік.  
*(Переклад Миколи Терещенка)<sup>5</sup>;*

---

<sup>5</sup> Пор. російський переклад цих рядків Валентини Диннік:

Мне в пору долгих майских дней  
Мил щебет птиц издалека,  
Зато и мучает сильней  
Моя любовь издалека.

Див. також в іншій «Канцони» Рюделя (пер. російською В. Диннік):

В час, когда разлил потока  
Серебром струи блеснит,  
И цветёт шиповник скромный,  
И раскаты соловья  
Вдаль плывут волной широкой  
По безлюдью рощи тёмной,  
Пусть мои звучат напевы!

чи в «Романсі» Маркабрюна (бл. 1140–1185):

Біля струмочка у гайку,  
Де чути хвилю гомінку,  
Спинився я у холодку,  
Пахкі зриваючи квітки.  
Співав я... Враз її, п'янку,  
Побачив я на моріжку, —  
Стоїть самотня і сумна.

*(Переклад Миколи Терещенка)<sup>6</sup>;*

Але й у цьому, і в інших випадках опис природи є здебільшого простим переліком природних явищ, як, до прикладу, в рядках із «Сирвенти» Бертрана де Борна (бл. 1140 – бл. 1215):

Люблю травневий світлий час  
І ніжні квіти весняні,  
Люблю, коли чарують нас  
Пташині радісні пісні,  
І тішусь я красою,  
Рясних наметів і шатрів,  
Розкиданих серед лугів,  
Де гасла ждуть до бою  
Ряди уславлених полків,  
І вершників, і скаунів.

*(Переклад Миколи Терещенка)<sup>7</sup>;*

---

<sup>6</sup> Пор. російський переклад цих рядків В. Диннік:

В саду, у самого ручья,  
Где плещет на траву струя,  
Там, средь густых дерев снуя,  
Сбирал я белые цветы.  
Звенела песенка моя.  
И вдруг – девица, вижу я,  
Идёт тропинкою одна.

<sup>7</sup> Пор. російський переклад цих рядків В. Диннік:

Мила мне радость вешних дней,  
И свежих листьев, и цветов,



Аналогічну ситуацію маємо і в творчості вагантів, в любовній ліриці яких природа замінила міський побут античних взірців, що, на думку М. Л. Гаспарова, може оцінюватися як безпосередній внесок середньовічної народної культури, глибинно пов'язаної з землею і хліборобською працею. Прихід весни, коли розцвітає природа, а разом з нею і кохання в людських серцях, — це давній паралелізм народної поетичної думки. Якщо в античній поезії він не зазнав розробки (у теплому Середземномор'ї щорічне весняне оновлення землі відчувається значно менше), то в середній та північній Європі весняні пісні, травневі хороводи та інші подібні обряди панували у фольклорі протягом століть, впливаючи майже на всі літературні жанри. В релігійних гімнах світ розквітає весною, щоб славословити Господа, в піснях трубадурів – щоб славословити даму, у вагантів первісний зв'язок оприявнюється більш чітко: «весна пробуджує кохання». Однак природа для середньовічного світобачення все-таки не могла бути кінцевою метою насолоди і замилювання, бо сприймалася як символ невидимого й найбільш достеменного світу. Проникненню у творчі практики безпосереднього вираження людських емоцій перешкоджали середньовічні естетичні принципи.

Опис природи як зачин поетичного твору про кохання – загальна риса поезії XII–XIII ст. на всіх мовах. Його елементи майже стандартні: кінець зими, прихід

---

И в зелени густых ветвей  
Звучанье чистых голосов, —  
Там птиц ютятся стая.  
Милей — глазами по лучам  
Считать шатры и здесь и там  
И, схватки ожидая,  
Скользится по рыцарским рядам  
И по оседланным коням.

весни, пробудження природи і життя, зелень, квіти, аромат, птахи, їхнє парування і спів, вітерець, потічок. На тлі цього пейзажу розгортається любовний сюжет, у якому кохання постає законом природи і Бога, насилається на людину вищими силами, навіть проти її волі, проти її розуму, і примушує переживати внутрішню боротьбу, страждання тощо. Одноманітність оточення приводить до одноманітності ліричного сюжету (поява красуні – благаання героя до неї – боротьба чи мирне оволодіння) і доповнюється стандартністю портретних характеристик красуні, де переважають підказані релігійною поезією мотиви сіяння і світла, а сам опис зовнішності реалізовує овідієвську традицію, рухаючись в обов'язковій послідовності усіх частин тіла з голови до ніг; саму ж красуню порівнюють з квіткою, зіркою, перлиною, вогнем, магнітом, зорею, сонцем і т. ін.

Властивим середньовічній любовній ліриці є культ очікування та довготерпіння, з тою лише різницею, що любов у вагантів, порівняно з провансальськими трубадурами, чуттєвіша, а її емоційне забарвлення мажорніше. Зближувала лицарських поетів і вагантів Овідієва традиція, в якій «Наука про кохання» (*ars amandi*) органічно включала в себе «науку служіння» (*ars serviendi*). Але у середньовічному клерикально-лицарському суспільстві, зазначає М. Л. Гаспаров, цей цілісний еротичний ідеал втратив єдність: «служіння» і «володіння» розділилися. Причому, якщо у лицарському середовищі суспільні умови стосунків васала і сеньора висунули на перший план «служіння» дамі, залишивши «володіння» другорядним мотивом, то в клерикальному середовищі, навпаки, тема «служіння» швидко перемістилася з любовної поезії в релігійну (віднайшовши тут найповніше втілення в еротично забарвлених гімнах Богоматері), а тема «володіння» почуттєвим осадом залишилася в

ліриці вагантів (хоча в поодиноких випадках тема «служіння» і тут могла звучати виразно і сильно). При цьому любовна лірика вагантів має умовний характер, тому почуттєві картини, скажімо, «Пісні про побачення» не відображають справжнього (позалітературного) любовного побуту кліриків XII–XIII ст. Відкидаючи героїню лірики провансальських трубадурів (а лицарство було основним суперником вагантів у громадській увазі), якою, як відомо, була заміжня жінка, ваганти звертаються у поезіях до образу молодого дівчини, селянки-пастушки, хоча в реальному житті їхніми подружками найчастіше були розпусниці. Залишається лише принагідно додати, що побачення героя з пастушкою на фоні квітучої природи – це сюжетна схема пасторального жанру, що пережив свій розквіт у середньовічній європейській літературі на всіх мовах.

***– Яким постає художній простір в різних жанрах у процесі еволюції середньовічної літератури?***

У різні еволюційні періоди та в різних видах зображувальних практик художній простір вибудовується по-різному. Скажімо, «звіриний стиль» німців у першому тисячолітті був усущіль насичений фантастикою і далекий від натуралістичного зображення тварин. Зображення звірів на камені, дереві, металі, кістках не мають об'єктивного масштабу, змішуючи велике з малим, частини з цілим, головне з другорядним. Голова звіра домінує над тулубом, кінцівки – непропорційні щодо тіла, а тіло скрутилось у вузол. Виразність таких диспропорцій підсилюється тим, що окремо взяті елементи такого зображення виявляються цілком натуралістичними, тоді як фігура звіра в цілому постає гротескною й фантастичною. Завдяки цьому зображення стає неприродним і напруженим.

Інший приклад – з давньоскандинавської поезії скальдів (норвезьких та ісландських поетів IX–XIII ст., чий вірші, що побутували в усній традиції, збереглися у вигляді фрагментів у «Молодшій Едді» нащадка скальдів Сноррі Стурлусона, сер. 20-х рр. XIII ст., а також в давньоісландських прозових оповідях – сагах). Скальд зосереджує свою увагу тільки на одній деталі зображеної події чи особистості, на одній якості героя чи одному епізоді. І саме ця виділена деталь повинна репрезентувати ціле, тобто викликати в свідомості реципієнта уявлення про все решта. В скальдових кеннігах (як-от: море – «земля риб», «дім лососів»; риба – «змія води» й ін.) мікрокосм підставляється на місце макрокосму, відсутні загальні поняття, а натомість присутнє конкретне позначення, тоді як художнє узагальнення досягається шляхом співвідношення окремого з міфологічним образом. Як наслідок, в уяві слухача скальдової пісні поряд з реальними людьми та конкретними подіями постає увесь світ богів і велетнів, а факти земного життя міфологізуються, набуваючи нового героїзованого звучання.

Зображення природи в середньовічній словесності підпорядковане канону, традиції риторичного зображення, яка сягала ще Античності. Завдяки вживанню в поемах і лицарських романах формальних кліше (ідеальний «ліс» і «сад», «вічна весна» тощо) художній ландшафт в цілому постає ірреальним, казковим, хоча окремі деталі можуть бути цілком натуралістичними. Топографічна інформація (вказівки на місцевість) подається лише тією мірою, в якій це необхідно для орієнтації персонажів на місці дії. Тому, скажімо, ліс у лицарському романі – це тільки місце подорожі лицаря, сад – тільки місце його любовної пригоди чи бесіди, а поле – лише місце двобою. При цьому перспектива і масштаб зображення просторових стосун-

ків (коли, скажімо, віддалені речі описуються так, ніби на них дивляться зблизка) постійно змінюються, завдяки чому виникає враження, що персонажі рухаються стрибками.

Такий стрибкоподібності просторових переміщень персонажів у рицарському романі певною мірою відповідає рух у дискретному (уривчастому) просторі, що моделюється в іншому найпопулярнішому жанрі середньовічної літератури – видіннях (снах). Тут потойбічний світ постає конгломератом (безладною сумішшю) розрізнених «місць», які поєднує тільки шлях мандрівної душі головного персонажа, що тимчасово потрапляє у потойбічний світ (найбільш популярним твором цього жанру було «Видіння Тнугдала», нап. в сер. XII ст.). Зображений у видіннях простір ірраціональний (рай і пекло максимально віддалені один від одного і водночас є сусідами настільки, що грішники і праведники можуть спостерігати одні за одними). Прикметно також, що потойбічний світ, як і світ поцейбічний, земний, мав свою матеріальність, але на відміну від останнього, вважався більш реальним, справжнім, бо був нетлінним.

## **Художній час<sup>8</sup> у середньовічній літературі**

### ***– Якою є специфічна ознака і форма зображення часу в середньовічній літературі?***

Специфічною формою зображення часу в середньовічній літературі вважається так званий «точковий»,

---

<sup>8</sup> **Художній час** – це особливості (способи і форми) зображення в мистецтві часових стосунків і параметрів, або втілені в художньому образі часові уявлення, що виступають у творі однією з провідних рис художнього світу і наділені основними рисами художнього образу.

«стрибкоподібний» час (punktuelle Zeit, sprunghafte Zeitlichkeit). Йдеться про те, що в художній оповіді час не організовується в процес, окремі часові моменти не утворюють послідовності, а життя постає у вигляді розрізнених подій, які відбуваються немов одночасно. За таких умов час виявляється «стрибкоподібним», герої – нестаріючими, а різні часові моменти можна зображати як частини однієї картини. Це, на думку А. Я. Гуревича, обумовлено притаманним Середньовіччю (особливо до XIII ст.) просторовим сприйняттям часу, за якого організуючою силою в художньому світі середньовічного мистецького твору виступає саме простір. Такий погляд не помічає в людині розвитку, становлення, а коли автор потребував зображення її внутрішніх змін, то ці зміни усвідомлювалися виключно як шлях, котрий веде героя через певний простір. При цьому в зображенні середньовічного митця людина не має особистого минулого, теперішнього чи майбутнього. У цьому сенсі вона не постає історичною особою, а життя розпадається на окремі події, які не визначають часову послідовність, оскільки життя набуває сенсу тільки через кореляцію з Богом. Часові стосунки, коли людина починає замислюватися над кількісним аспектом часу, а розуміння світу починає набувати часових визначень, поступово домінуватимуть у свідомості середньовічної людини десь не раніше від XIII ст. Це було пов'язано з таким соціокультурним феноменом як середньовічне місто, про що йшлося вище. Звідси – на відміну від «примітивного мистецтва» доби Варварства, в основі якого лежить міф, а простір і час переживаються як єдність, постаючи характерною ознакою, атрибутом міфу, – головна відмінність середньовічного сприйняття часу визначається протилеж-

ністю циклізму архаїчної свідомості, з одного боку, та лінійності часу в свідомості християнина, з другого.

***– Яким постає художній час в жанрах середньовічного епосу?***

Середньовічна епічна свідомість не знаходить жодного протиріччя в розходженнях між звичайним плином часу та його протіканням у людській свідомості. Їй властиве міфологічне ставлення до часу. Епічний герой не змінюється ні зовнішньо, ні внутрішньо, він статичний і перебуває в особливому часі, що не перетинається з історичною хронологією. Ось чому епічний автор в одній оповіді абсолютно спокійно зводить разом персонажів, які за своїми ознаками належать до різних історичних епох і періодів, тобто персонажів з різними зовнішніми «хронотопами» (часопросторами). При цьому зіткнення різних «хронотопів» (яскравий приклад можна знайти в «Пісні про Нібелунгів») пов'язується з конфліктом між героями, коли вихід героя за межі первісно притаманної йому просторово-часової сфери ставить його в конфліктну для нього ситуацію, яка може вирішитися загибеллю героя (в «Пісні про Нібелунгів» казковий богатир Зігфрід гине в куртуазному Вормсі, а бургундські королі прирікають себе на смерть, коли перетинають Дунай – кордон, який відділяв їхнє цивілізоване королівство від варварської держави Етцеля).

***– Яким постає художній час в лицарському романі?***

Статичність героїв, зіткнення персонажів з різними «хронотопами» спостерігаємо також у лицарському романі, зокрема в творах видатного французького письменника другої половини XII ст., творця артурівського роману Кретьєна де Труа. Крім цього, в лицарському романі маємо розрізнення двох часів: 1) статичного ча-

су, де перебуває стилізована й піднесена сучасність, що не знає становлення й зміни; 2) динамічного часу, який приносить зміни, породжує відчуття неповторності швидкоплинного часу, чим примушує героїв лицарських романів не «марнувати» часу дарма, наповнити його діяннями, гідними високого покликання лицаря. Водночас переживання часу персонажами лицарського роману залежить також від їхнього способу життя й станової належності: загального для всіх часу не існує, для кожного персонажа час протікає по-різному. Наприклад, для лицаря, який живе в атмосфері подвигу й пошуків пригод, момент подвигу «розриває» хід звичайного часу, будучи неповторним, позаяк саме у подвизі лицар отримує єдиний шанс показати себе. Для героїв Кретьєна де Труа величезну роль відіграє як минуле, так і майбутнє, на яке орієнтована концепція мандрівного лицаря. Проте ці герої завжди перебувають безпосередньо перед теперішнім, сприймаючи час як невід'ємний елемент свого власного буття.

***- Чим відрізняється художній час в куртуазній поезії?***

Куртуазній поезії, як і лицарському роману, властиве розрізнення статичного та динамічного часів, а також особлива вага часу теперішнього. Саме поглинання теперішнім найбільш притаманна куртуазній поезії. Часова структура пісні трубадура – це ліричний момент, коли визначається стан ліричного героя. В основі цього стану – незадоволене кохання до його дами серця, через що минуле і майбутнє усвідомлюються тільки в перспективі теперішнього. Теперішній час – це також граматичний час куртуазної пісні.



***- Чи знала середньовічна література суб'єктивне сприймання часу, індивідуальне в часовому сприйнятті людини?***

Аналогічно до того, як середньовічні митці бачили індивідуальні риси людських облич і були цілком здатними їх відтворити у своїх творах, середньовічна література знала й суб'єктивне сприйняття часу. Вже починаючи з часів християнського богослова та письменника Аврелія Августина, усвідомлювалася різниця між «уявним часом» і «часом, що переживається». Прояви суб'єктивного сприйняття часу наявні також у скандинавській «Старшій Едді» (зап. у XII чи XIII ст.): в її окремих епізодах сприйняття часу персонажем залежить від його внутрішнього психологічного стану. Через те, що середньовічна людина не відчувала себе існуючою в часі, бо існувати означало для неї перебувати, а не знаходитися в процесі становлення, суб'єктивний час не міг зайняти того вагомого місця, яке йому належить у сучасній літературі, де він стає чи не найголовнішим героєм та об'єктом художнього пізнання. Прагнення оприявнити у творах надприродну реальність як первісну, а земне життя як похідне від надприродного, намагання втілити загальне за рахунок індивідуально-неповторного, надчуттєве за рахунок чуттєвого – не передбачало портретної схожості із зображуваним та індивідуального, суб'єктивного сприйняття часової динаміки (згадаймо, що портрет як жанр живопису фіксує один з багатьох станів людини в просторово-часовій конкретності).

**Питання для самоперевірки**

1. Як і чому на базі риторики реалізовувався закон культурної спадкоємності між язичницькою Античністю та християнським європейським Середньовіччям?

2. Які найголовніші чинники впливали на розгортання літературного процесу в Західній Європі доби Середньовіччя?
3. Що таке специфічний середньовічний літературний напрям?
4. У чому полягає специфіка жанрової системи середньовічної літератури?
5. Якою була ієрархія жанрів в межах середньовічного літературного напрямку?
6. Якою була динаміка співвідношення в історичному розгортанні середньовічного літературного процесу віршових і прозових форм?
7. Як ускладнення жанрової системи вплинуло на місце фольклору в структурі середньовічної літератури?
8. У чому полягає своєрідність пейзажу в середньовічній літературі?
9. Як вибудовується художній простір у конкретних жанрах середньовічної літератури в різні періоди її еволюції?
10. Якою є найбільш специфічна ознака й форма зображення часу в середньовічній літературі?
11. Як з точки зору зображення часу середньовічна література перегукується з «примітивним мистецтвом» доби Варварства?
12. Як проявляють себе часові категорії в епічних жанрах?
13. Яке ставлення до часу властиве для лицарського роману?
14. Як характеризується художній час у куртуазній поезії?
15. Чи знала середньовічна література суб'єктивне сприйняття часу?

## ВИСНОВОК

Треба назавжди відмовитись від однобічного негативістського ставлення до епохи Середніх віків, яке породили й утверджували просвітителі XVIII ст. і частина істориків XIX ст., наприклад, французькі філософи Поль Гольбах (1723–1789) і Марі-Жан де Кондорсе (1743–1794), французький історик Жуль Мішле (1798–1874) та швейцарський історик і філософ культури Якоб Буркгардт (1818–1897). Якщо послідовно дотримуватись наукової методології з її орієнтацією на всебічний об'єктивний (наскільки це можливо з погляду сучасної герменевтики) аналіз, то стане цілком очевидним, що Середньовіччя не було добою суцільної неосвіченості, варварства, мракобісся, тим паче не було і не могло бути темним проваллям, перервою в історії західноєвропейського людства. «Середні віки, – справедливо зазначає Г. К. Косіков, – „нормальна”, закономірна і повноцінна епоха в розвитку людської цивілізації. Вона знала... суспільні і світоглядні протиріччя і конфлікти, боротьбу консервативних і прогресивних тенденцій, церковний догматизм, фанатизм, ересі, релігійне вільнодумство, народні рухи тощо. Водночас вона висунула видатних мислителів, поетів, художників, виробила самостійні оригінальні уявлення про істину, добро і красу, ...в релігійній формі... обґрунтувала цінності, які стверджували корінну причетність індивіда до надособистісних ідеалів і до людських колективів, до людського роду, до всього всесвіту в цілому. І ...ці цінності ще довго могли змагатися з індивідуалістичними цінностями буржуазної цивілізації, яка підносила окрему особистість, шукала її підвалини в її внутрішній суб'єктивності, та водночас полишала цю особистість на її власну самотню долю».

Саме за цієї доби на культурній карті світу сформувалися п'ять нових культурних зон (індійська, східноазіатська, близькосхідна, візантійська та західноєвропейська), розширилося культурне поле Європи, в суспільстві відбулося зародження й утворення на її теренах великих життєздатних європейських націй, почали утворюватися сучасні держави, складатися сучасні національні мови, здійснювалися вагомі технічні відкриття тощо.

Завдяки багатомісячному успішному функціонуванню, зазначає Г. К. Косіков, класична середньовічна культура була інституціоналізована, тобто виступала механізмом, який регулював основи суспільного життя. Ось чому, зародивши в своїх надрах ренесансну культуру, вона не втратила широти власного існування. Шедеври ренесансного живопису, скульптури, архітектури, літератури XVI ст. не складали тоді основної маси художньої продукції, існували в живому і тісному традиційному оточенні, яке було здатне чинити опір ренесансним тенденціям. Чим далі від Апеннін як джерела нових ренесансних віянь у мистецтві, тим більш стійкішими у Франції виявляються позиції середньовічної готики. А завдяки розповсюдженню друкарства, у XVI ст. переживає своє друге народження і друге життя практично увесь фонд традиційної середньовічної словесності (зокрема, лицарський роман набуває в тогочасній Західній Європі неабиякого поширення, стаючи предметом численних перекладів, наслідувань, переспівів).

Усе це ще раз яскраво засвідчує, що Середньовіччю як цілісній та завершеній добі в історії словесного мистецтва притаманна самоцінність, воно має своє власне обличчя, свій погляд на світ, свою систему цінностей, і його не можна розглядати в лінійному контексті переважно гіперболізованого Ренесансу, тим паче протиставляти йому за принципом «старе» / «нове», «віджи-

ле» / «живе», «погане» / «добре» й т. ін. Значно корисніше, слідом за А. Я. Гуревичем, згадати знамениту тезу німецького історика XIX ст. Леопольда фон Ранке, який 1854 р. проголосив: «Кожна епоха по-своєму безпосередньо звернена до Бога, і цінність її полягає не в тому, що буде після неї, а в її власному існуванні, в її самості». Ця теза, що, за словами Г. К. Косікова, передавала «ідею „множинної істини”, оскільки за всіма без винятку „епохами” зберігається вагомий сенс, гарантований їхньою безпосередньою причетністю до центру», була викликана цілком очевидним вже для Й. Г. Гердера конфліктом між просвітницькою вірою в лінійно-поступальний рух людства, коли кожен попередній етап історії перетворюється в простий підготовчий щабель для наступного етапу, з одного боку, та необхідністю визнати самоцінність кожної культури й кожної історичної доби, з другого. І хоча пізніше, в XX ст. висловлена Л. фон Ранке ідея була фактично заперечена як у структуралістській (К. Леві-Стросс), так і в постструктуралістській (Ж. Дерріда) філософії, а також критично сприйнята німецьким філософом XX ст., одним із творців філософської герменевтики Г.-Г. Гадамером, в межах традиційної історико-літературної науки вона не втрачає певної чинності, бо налаштовує на розуміння певної історико-культурної доби, а не на упереджене ставлення до неї.

## *ДОДАТКИ*

## ТЕМАТИЧНА СТРУКТУРА КУРСУ «ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА. АНТИЧНІСТЬ І СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ»

**1. Антична література:** загальне визначення і значення для розвитку світової культури.

Місце серед давніх літератур; хронологічні межі античної історико-літературної доби; періодизація античної літератури; збереженість і реконструкція античної літературної спадщини; значення античної літератури в історії європейської культури і для актуальної сучасності.

**2. Місце літератури в системі античної культури.**

Історична мінливість поняття «література» та її чинники; усна словесна творчість за часів перехідної доби від общинно-родового ладу до рабовласництва (завершилася у VIII ст. до н.е.). Поява писемної літератури у період класичного рабовласництва (VII – IV ст. до н.е.). Література за часів великих військово-монархічних держав (з кінця IV ст. до н.е. до завершення Античності на початку IV ст. н. е.).

**3. Онтологічна картина античної літератури як історико-літературного феномена і базового етапу у загальній еволюції європейського історико-літературного процесу.**

Антична література у загальній періодизації світового історико-літературного процесу. Особливості макроетапу дорефлексивного традиціоналізму. Специфіка макроетапу рефлексивного традиціоналізму. Міфологічна тематика в античній літературі. Традиціоналізм античної літератури. Панування віршової форми в античній літературі.

**4. Особливості античної літератури у площинах жанру і стилю.**

Система жанрів в античній літературі. Система стилів в античній літературі. Система мови в античній літературі. Система вірша в античній літературі.

**5. Міф і міфологія в античній спадщині.**

Визначення понять. Специфіка міфологічної свідомості. Періодизація та класифікація міфів. Міфи про створення світу. Міфи про олімпійських богів. Зміна класів міфів як відображення змін у свідомості людини. Міфи про героїв. Грецькі та римські імена олімпійських богів та їхні функції.

**6. Грецька література архаїчного періоду: загальна характеристика.**

Витоки давньогрецької літератури. Фольклорні жанри у Давній Греції (трудові пісні, сколії, прислів'я, приказки, повчальні настанови й афоризми, обрядові пісні, культові гімни, героїчні (богатырські) перекази). Грецька міфологія у порівнянні з міфологією інших народів Давнього Світу.

**7. Догомерівська поезія.**

Загальна характеристика пеанів, френосів (треносів), гіпорхем, софроністичної поезії, енкомійв, гіменів та ін.

**8. Гомерівський епос.**

Значення в історії писемної літератури. Гомерівське питання. Загальні особливості. Епічний стиль.

### **9. «Ліада» Гомера.**

Жанрові параметри твору. Система образів. Образи-персонажі (Ахілл, Агамемнон, Гектор, Паріс). Поетична техніка епосу у творі. Етична й естетична авторська концепція.

### **10. «Одіссея» Гомера.**

Жанрові характеристики. Композиційна своєрідність у порівнянні з «Ліадою». Етична й естетична авторська концепція.

### **11. Дидактичний епос.**

Походження. Поема Гесіода «Роботи і дні» як перша пам'ятка європейського дидактичного епосу (склад, принцип вільних асоціацій як принцип побудови твору, базова тематика і проблематика поеми). Жанр філософської поеми в межах дидактичного епосу.

### **12. Давньогрецька лірична поезія архаїчного періоду.**

Умови виникнення та розвитку. Сутність відмінностей між мелосом (сольною і хоровою лірикою) та декламаційною лірикою.

### **13. Особливості і жанри (елегія, ямб) декламаційної лірики.**

Жанрові характеристики елегії і ямба. Творчість Тіртея. Творчість Солона Афінського. Творчість Мімнерма. Творчість Архілоха.

### **14. Давньогрецька меліка та її різновиди.**

Монодична меліка (сольна пісенна лірика Алкея, Сапфо, Анакреонта). Хорова пісенна меліка (творчість Алкмана, Стесіхора, Івіка, Піндара).

### **15. Байки Езопа.**

Походження байки як жанру. Комплекс ознак байки як фольклорного жанру. Жанр байки в історії літератури Давньої Греції. Основні складові легенди про Езопа у кореляції з байками Езопа. Характеристика «основної езопівської збірки» байок (ідейно-тематичний репертуар творів, ідейна концепція байок, структура байкового сюжету, оповідна схема у байці та випадки їх порушення). Умовність персонажів та стильові особливості байки.

### **16. Античний грецький театр.**

Виникнення і формування. Будова. Роль у житті греків.

### **17. Феномен грецької трагедії.**

Основні версії походження. Структура. Домінуючі конфлікти. Основні формально-змістові характеристики. Творчість Есхіла: загальна характеристика. Основний конфлікт, зображення «влади» і «підлеглих» у трагедії «Прометей закутий». Еволюція грецької трагедії, театральні нововведення Есхіла, Софокла, Евріпіда. Творчість Софокла. Фіванський цикл міфів в інтерпретації Софокла. Основний конфлікт і його реалізація в трагедії «Антигона». Жіночі образи в творчості Евріпіда (трагедії «Алкеста», «Іпполіт», «Іфігенія в Авліді»). Психологічна трагедія Евріпіда «Медея» (конфлікт варварства і цивілізації, еволюція глядацьких симпатій у ставленні до образів Ясона та Медеї).



## **18. Творчість Арістофана.**

Загальна характеристика. Конфлікт, проблематика і образи в комедіях «Вершники», «Хмари», «Жаби».

## **19. Доба еллінізму (IV ст. до н. е. – V ст. н. е.).**

Загальна характеристика елліністичної літератури. Новоаттична комедія (Менандр). Давньогрецький та римський роман. Дрібні побутові сценки. Наукоподібна література. Естетизм поезії доби еллінізму. Психологізм і зображення особистості в елліністичній літературі. Зв'язок елліністичної літератури з філософією (стоїцизмом, епікурейством та скептицизмом).

## **20. Римська література.**

Загальні особливості. Періодизація.

## **21. Рання римська література (зріла пора докласичного періоду).**

Загальна характеристика. Комедії Тіта Макція Плавта. Комедії Публія Теренція Афра.

**22. Література часів кризи та загибелі римської республіки (сер. II ст. до н. е. – 30-ті рр. I ст. до н. е.).**

Загальна характеристика. Літературна діяльність Марка Туллія Ціцерона. Творчість Тіта Лукреція Кара.

**23. Лірична та ліро-епічна поезія часів кризи та загибелі римської республіки.**

Загальна характеристика. Школа неотериків. Творчість Гая Валерія Катулла.

**24. Класична римська література періоду принципату. Творчість Публія Вергілія Марона.**

Загальна характеристика. Переосмислення досвіду грецької пастушої поезії в «Буколіках». Дидактична поема про сільське господарство «Георгіки». Героїчна поема «Енеїда» (особливості державної епопеї, політичне та літературне завдання твору, алюзії гомеровських поем, психологізм героїв і жанрово-стильові особливості).

## **25. Творчість Квінта Горація Флакка.**

Загальна характеристика. Поема «Послання до Пісонів» як нормативна поезія римського класицизму. Еподи, оди та сатири в творчості поета.

## **26. Творчість Публія Овідія Назона.**

Періодизація. Естетико-літературне новаторство (поєми «Наука кохання», «Героїди», «Ліки від кохання»). Історико-літературне та філософське значення поеми «Метаморфози».

## **27. Жанр сатири в римській літературі.**

Загальна характеристика. Роман Петронія Арбітра «Сатирикон». Сатири Ювенала.

### **28. Пізній елінізм в античній літературі.**

Загальна характеристика. Еротико-авантюрний та містико-дидактичний роман Апулея «Метаморфози, або Золотий осел» (основні змістово-формальні характеристики та історико-літературне значення).

**29. Середньовіччя як історико-літературна доба: її основні особливості та проблеми вивчення.**

Середньовічна цивілізація і середньовічна культура: співвідношення і періодизація. Основні віхи у розвитку середньовічної історико-літературної доби. Знакові суспільно-культурні події доби Середньовіччя. Періодизація історії європейської середньовічної літератури.

**30. Синтез античності та християнства як базове джерело європейської культурної традиції.**

Питання про базові джерела європейської літературної традиції. Творчі принципи і сформовані на їхньому ґрунті словесно-культурні традиції, що існували у світі на момент зародження європейського Середньовіччя і взаємини між ними. Роль Септуагінти у формуванні європейської літературної традиції. Чинники, які уможливили синтез західного й східного творчих принципів та сприяли перетворенню локальних західної й східної культури в загальнозначущі культурні орієнтири. Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за доби європейського Середньовіччя.

**31. «Картина світу» середньовічної людини і її відображення в середньовічній словесній спадщині.**

Базові параметри «картини світу» середньовічної людини. Просторово-часові уявлення середньовічної людини. Проблема людини як індивіда в середньовічній свідомості і культурі. Естетика Середньовіччя.

**32. Специфіка і склад середньовічної літератури.**

Найсуттєвіші стадіальні ознаки середньовічної літератури. Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя.

**33. Жанрова система в середньовічній літературі.**

Специфічний літературний напрям і жанрова система середньовічної літератури. Пародіювання жанру як чинник і спосіб жанрової еволюції. Структурні групи жанрів в середньовічній літературі (функціональні і художні жанри). Проблема слова в середньовічній поезії. Художній простір в середньовічній літературі. Художній час в середньовічній літературі.

**34. Кельтський епос.**

Кельтська цивілізація і особливості кельтської культури. Особливості ірландського епосу. Характеристика і класифікація саг. Саги уладського циклу як найдавніші твори ірландського епосу: загальні особливості і образ Кухуліна.

**35. Давньогерманська епічна традиція (на прикладі «Пісні про Гільдебранда», англосаксонської поеми «Беовульф»).**

Особливості та збереженість пам'яток давньогерманського епосу. «Пісня про Гільдебранда»: історія рукопису, джерела сюжету, драматизм конфлікту. Англ-

сасконська поема «Беовульф»: історія рукопису, обсяг, композиція, подієва основа, основні образи, поетикальні особливості, проблеми вивчення.

### **36. Давньоскандинавська література.**

Ісландські саги. «Старша Едда»: історія формування і рукопису, склад і композиція, тематика, відображення архаїчного світогляду, історія та героїчні пісні у збірці. Особливості поезії скальдів як виду творчості. Мотиви, жанри, поетика і система віршування в поезії скальдів. Давньоскандинавська словесність і Київська Русь.

**37. Клерикальна література як специфічний середньовічний літературний напрям.**

Загальні особливості. Система жанрів. «Сповідь» Аврелія Августина. «Історія моїх страждань» П'єра Абеляра. «Видіння Тнугдала».

**38. Куртуазна літератури як специфічний середньовічний літературний напрям.**

Загальні особливості. Система жанрів. Лицарська лірика (на прикладі творчості провансальських трубадурів та поезії міннезангу). Героїчний епос (на прикладі «Пісні про Роланда», «Пісні про Сіда», «Пісні про Нібелунгів»). Лицарський роман (на прикладі романів про Трістана й Ізольду, романів Кретьєна де Труа, роману В. фон Ешенбаху «Парцифаль», роману Т. Мелорі «Смерть Артура».

**39. Міська літератури як специфічний середньовічний літературний напрям.**

Загальні особливості. Система жанрів. Жанр фабліо. Сатиричний тваринний епос «Роман про Лиса». Алегоричний епос «Роман про Троянду». Поема В. Ленгленда «Видіння про Петра-Орача». Творчість Рютбефа. Поезія мейстерзангу. Балади про Робін Гуда. Середньовічний театр і драма (міраклі Рютбефа «Чудо про Теофіла», фарс «Адвокат Патлен»).

### **40. Своєрідність і новаторство творчості вагантів.**

Історія і джерела виникнення. Тематика творів. Жанрові особливості (пародіювання жанрів).

## УЧЕНІ ТА ПЕРЕКЛАДАЧІ, ЯКІ ВИВЧАЛИ СЛОВЕСНУ СПАДЩИНУ ЧАСІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

### УКРАЇНСЬКІ ВЧЕНІ

**БІЛЕЦЬКИЙ**  
**Андрій Олександрович**  
(1911–1995)



– укр. мовознавець, поліглот, перекладач, один із найавторитетніших неоелліністів. Доктор філол. наук (1952). Професор (1953). Син літературознавця, акад. О. І. Білецького. У 1933 закінчив філол. факультет Харківського пед. ін-ту професійної освіти. З 1937 очолював кафедру іноземних мов Харківського юрид. ін-ту. З 1946 працював у Київському держ. ун-ті імені Тараса Шевченка, де очолював кафедри класичної філології, загального мовознавства, а з 1978 до 1987 кафедру романського мовознавства. Працював (за сумісництвом) в Ін-ті мовознавства ім. О.О.Потебні та в Ін-ті археології АН УРСР. Почесний член Грецької академії наук, Кіпрської академії наук, Кіпрського та Грецького археологічних товариств. У 1986 переклав укр. мовою «Історію в 9 кн.» Геродота з коментарями.

**БІЛЕЦЬКИЙ**  
**Олександр Іванович**  
(1884–1961)



– укр. літературознавець. Професор (1920). Доктор філол. наук (1937, без захисту дисертації). Академік АН УРСР (1939; нині НАН України). Академік АН СРСР (1958). Закінчив історико-філол. факультет Імператорського Харківського ун-ту (1907). Директор Ін-ту л-ри ім. Т.Г.Шевченка (1939–1941, 1944–1961). Головний ред. академічного журналу «Радянське літературознавство» (1957–1961; сучасна назва «Слово і Час»).

**БІЛИК**  
**Михайло Йосипович**  
(1889–1970)



– укр. філолог-класик, перекладач. Кандидат філол. наук (1950). Навчався у Львівському та Віденському ун-тах (1909–1914), стажувався у Греції та Італії (1931, 1937). У 1946–1965 працював у Львівському держ. ун-ті ім. І. Франка на посадах ст. викладача кафедри слов'янської л-ри (1946–1947), ст. викладача (1947–1950), доцента (1950–1965), в.о. завідувача (1951, 1953–1955) та завідувача кафедри класичної філології (1955–1958). Вивчав укр. мотиви в латиномовній середньовіч. л-рі, І.Франка як перекладача Софокла. Переклав твори Горация, Тібулла, Овідія, поему Вергілія «Енеїда» (1-6 пісні надр. в Стрию у 1930; повністю посм. 1972 у Києві).

**БОРЄЦЬКИЙ**  
**Мирон Іванович**  
(1941–2007)



– укр. філолог-класик, перекладач. Кандидат філол. наук. Доцент. 1964 закінчив відділення класичної філології Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка. В 1975–1978 навчався в аспірантурі ІСЛІ імені О. М. Горького АН СРСР (Москва)<sup>1</sup>, де під керівництвом М. Л. Гаспарова написав, а 1978 у Тбіліському держ. ун-ті захистив кандидатську дисертацію «Творчість байкаря Авіана<sup>2</sup>». Працював у Дрогобицькому держ. пед. ін-ті імені Івана Франка, де був доцентом кафедри російської і зарубіжної л-ри (1983–1993), завідувачем кафедри світової л-ри (1993–1999). Переклав вірші античних авторів (Авіана, Бабрія, Катулла, Вергілія, Горация, Проперція, Марка Катона Старшого та ін.). Очолював редакційну колегію серії «Бібліотека античної літератури». Один із редакторів (разом із В. Зваричем) «Лексикону античної словесності» (Дрогобич: Коло, 2014. 730 с.), для якого написав 200 і підготував 700 статей.

<sup>1</sup> ІСЛІ (рос. ИМЛИ) – Ін-т світової л-ри імені О.М.Горького (рос. Ин-т мировой л-ры имени А.М.Горького АН СССР, Москва).

<sup>2</sup> Авіан (лат. Avianus, IV–V ст.) – давньоримський поет, байкар часів пізньої Римської імперії. Мова й метр його творів правильні, написані вірші ямбом. Зміст більш розважальний, ніж повчальний. Байки Авіана були дуже популярними за часів Римської, Візантійської імперій, у ранньому Середньовіччі.

**ГОДОВАНЕЦЬ**  
**Микіта Півлович**  
(1893–1974)



– укр. поет-байкар. Навчався на дворічних курсах підготовки до ун-ту. Місяць (від 28 жовтня 1920) був вільним слухачем історико-філол. факультету Кам'янець-Подільського держ. українського ун-ту (тепер Кам'янець-Подільський нац. ун-т імені Івана Огієнка). Друкуватися почав 1913, твори з'являлися в київському тижневику «Маяк», газетах м. Ревель (нині Таллінн), де відбував військову службу, згодом – у кам'янець-подільській періодиці. Там молодого сатирика помітив і підтримав укр. письменник, класик сатиричної прози ХХ ст. Остап Вишня (1889–1956). Зазнав сталінських репресій: у січні 1937 був заарештований, рішенням особливої наради при НКВС висланий на Колиму (РФ), де перебував до 1947. Вивчав і художньо переосмислював у перекладах і переспівах світову, зокрема античну, байкарську спадщину (книги «Ріка мудрості. Байки за Езопом» (1964), «Веселий педант» (1965), «Байки за Леонардо да Вінчі, Федром, Бабрієм» (1967) й ін.).

**ДЕРЖАВИН**  
**Володіймир**  
**Миколойович**  
(1899–1964)



– укр. культуролог, літературознавець, критик, фахівець у галузі загального і порівняльного мовознавства, класичної філології, орієнталістики, історії Сходу. Кандидат істор. наук (1941). Доктор філософії Українського Вільного Ун-ту (Мюнхен, 1949). Дійсний член НТШ<sup>3</sup> (1948) та УВАН<sup>4</sup> (1949). Член об'єднання укр. письменників «МУР» (1949). Навчався на відділенні класичної філології Санкт-Петербурзького (від 1917) та Харківського (1918–1921) ун-тів. Володів українською, російською, давньо- і новогрецькою, латинською, німецькою, французькою, англійською, італійською, грузинською та ін. мовами. Від 1941 був професором давньої історії Харківського ун-ту. 1944 емігрував на Захід. Від 1946 – професор Українського Вільного Ун-ту в Мюнхені. Переклав «Іліаду» Гомера, «Пастушу повість про Дафніса і Хлою» Лонга (1936), окремі твори Солона, Піндара; з латини – Горация, Сенеки, Марціала.

---

<sup>3</sup> НТШ – Наукове товариство ім. Тараса Шевченка.

<sup>4</sup> УВАН – (англ. Ukrainian Free Academy of Sciences (UVAN); Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the US) – академія, створена 15 листопада 1945 в Авсбурзі (Баварія, південь Федеративної Республіки Німеччини) гуртом українських учених в еміграції. Тоді ж схвалено проект статуту, який визначав УВАН як спадкоємицю традицій і продовжувачку діяльності Всеукраїнської академії наук у Києві (1921–1936). Фактично існувало три організації УВАН: УВАН у США, УВАН у Канаді та УВАН в Європі (з 1976 стала представництвом УВАН у США), що поступово виникли одна з одної за географічним принципом.

**ЗЕРОВ**

**Мико́ла Ко́стьо́вич**  
(1890–1937)



– укр. поет, літературознавець, критик, полеміст, лідер «неокласиків», перекладач античної поезії. У 1909–1914 був студентом історико-філол. факультету Київського ун-ту Св. Володимира. Зазнав сталінських репресій: заарештований 1935, розстріляний 3 листопада 1937 в селищі Сандармо́х (Республіка Карелія). Переклав твори Катулла, Вергілія, Горация, Тібулла, Проперція, Овідія, Марціала («Антологія римської поезії», 1920; «Камена», 1924).

**КАЧУРОВСЬКИЙ**  
**Ігор Васи́льович**  
(1918–2013)



– укр. письменник, літературознавець і перекладач у ФРН. Професор Українського Вільного Ун-ту в Мюнхені. Закінчив Курський пед. ін-т. Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка. Зараховував себе до перекладачів школи М. Зерова, дотримуючись принципу перекладу з вірша у вірш (із рядка в рядок) зі збереженням не лише змісту, а й формальних особливостей першотвору (метрικών, фонічних, строфічних, стилістичних). Переклав «Пісню про Ролянда» (силабічним розміром оригіналу), уривки з «Пісні про мого Сіда», твори європейської середньовічної лірики.



## **КЇВИВ**

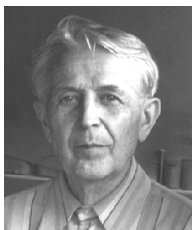
**Йосип Устїмович**  
(1910–2001)



– укр. філолог-класик, перекладач. Професор (1993). Член НСПУ<sup>5</sup> (1992). Дійсний член НТШ (1993). Почесний член Польського філол. товариства (1995). Закінчив Львівський ун-т Яна-Казимира (1934). У Львівському держ. ун-ті імені Івана Франка працював завідувачем (1958–1966) і професором кафедри класичної філології (1992–1996). 1973 за підозрою у націоналістичних поглядах був недопущений до захисту докторської дисертації і звільнений з роботи. Лауреат премії імені Максима Рильського за переклади «Порівняльних життєписів» Плутарха та Платонового діалогу «Федон» (1993). Переклав також діалоги Платона, «Сатирикон» Петронія, фрагменти з Цицерона, «Діалог про танець» Лукіана. У співавторстві з Ю. Цимбалюком переклав «Поетику» Арістотеля, «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея, фрагменти з праць Плінія Старшого, і 1984 у серії «Вершини світового письменства» видав збірку античних новел «Домоклів меч», в якій вміщено твори Геродота, Езопа, Лукіана, Еліана й ін.

## **КЇЧУР**

**Григорій Порфірович**  
(1908–1994)



– укр. перекладач, поет, літературознавець. Дійсний член НТШ (1993). Навчався в Київському ін-ті народної освіти. Закінчив Київський ін-т народної освіти (1932). Учень М. Зерова. Викладав зарубіжну л-ру в Тираспольському держ. пед. ін-ті (1932–1936), очолював кафедру л-ри Вінницького держ. пед. ін-ту (1936–1941). Найближчий соратник М. Рильського, був неформальним лідером укр. перекладацького цеху. В 1960-ті належав до ключових фігур національно-культурного відродження в Україні. Перекладав твори 30-ти національних л-р з 25-ти мов, зокрема давньогрецької та давньоримської. Автор праць з теорії перекладів, кваліфікованих передмов до видань зарубіжних авторів. Лауреат премії імені Максима Рильського НСПУ (1989) за переклади і Державної премії України імені Тараса Шевченка (1995, посмертно).

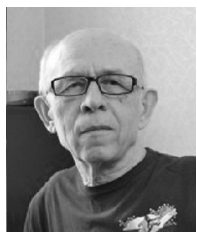
<sup>5</sup> НСПУ – Національна спілка письменників України.

**КРИМСЬКИЙ**  
**Агатангел Юхимович**  
**(Євтимович)**  
(1871–1942)



– укр. філолог-сходознавець, письменник, перекладач, один з найвидатніших європейських учених; академік АН України (1918). Учень П.Г.Житецького. 1892 закінчив Лазаревський ін-т східних мов (Москва), 1896 Московський ун-т; один з організаторів АН України; вільно володів майже 60-ма мовами Сходу, Середньої Азії, Кавказу, Західної Європи та ін. Зазнав сталінський репресій.

**ЛИТВІНОВ**  
**Володимир Дмитрович**  
(нар. 1936)



– укр. філософ, літературознавець, перекладач античної літератури, фахівець з історії гуманізму в Україні. Кандидат філос. наук (1974). Закінчив факультет іноз. мов Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка (1963). Провідний науковий співробітник Ін-ту філософії ім. Г.Сковороди НАН України (Київ). Професор НаУКМА (Національного ун-ту «Києво-Могилянська академія»). Член НСПУ. Переклав твори Ціцерона та Федра.

**ЛУЧУК**  
**Тарас Володимирович**  
(нар. 1962)



– укр. літературознавець, перекладач, поет. Кандидат філол. наук. Доцент. Закінчив факультет іноз. мов Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка за спеціальністю «класична філологія» (1985). Працює доцентом кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського нац. ун-ту імені Івана Франка. Член НТШ. Переклав давньогрецьку жіночу поезію, твори Алкея, Платона, Арістотеля, Марціала, Катулла, Сенеки Молодшого й ін.

**МАСЛОВ**  
**Сергій Іванович**  
(1880–1957)



– укр. літературознавець, приват-доцент (1914). Професор (1935). Член-кореспондент АН України (1939). Доктор філол. наук (1943). Навчався у Київському політех. ін-ті та Київському ун-ті. 1939–1950 завідувач відділу давньої укр. л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН України; 1926 завідувач відділу стародруків Всенар. б-ки України (нині ЦНБ ім. В. І. Вернадського НАН України), якій пізніше подарував 11 тис. книг своєї приватної б-ки.

**МАСЛЮК**  
**Віталій Петрович**  
(1920–2005)



– укр. літературознавець, перекладач. Доктор філол. наук (1980). Професор (1982). Закінчив відділення класичної філології Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка (1952), у якому в 1966–1973 був очільником кафедри класичної філології та професором цієї кафедри (1982–2000). Переклав твори давньогрецької і давньоримської л-р, зокрема Архілоха, Мімнерма, Анакреонта (та його наслідувань), Теокріта, Лукіана, роман Лонга «Дафніс і Хлоя».

**МУШАК**  
**Юрій Фёдорович**  
(1904–1973)



– укр. філолог-класик, перекладач. Магістр філософії (1938). Доцент. Навчався у Віденському ун-ті (1935–1936), а 1938 закінчив гуманітарне відділення в галузі класичної філології Ун-ту Яна Казимира у Львові (нині Львівський національний ун-т імені Івана Франка). У Львівському держ. ун-ті імені Івана Франка працював на посадах ст. лаборанта кафедри української мови, ст. викладача (1946–1955), доцента (1955–1966) кафедри класичної філології. Вперше переклав байки Езопа (1961), фрагменти філософських творів Геракліта (1963), окремі твори Платона, Плутарха, Теренція, Петронія, «Поетику» Арістотеля (у співавторстві з Й. Кобовим, 1965) і «Сповідь» Аврелія Августина (вид. 1996, посм.).

**НАЛИВАЙКО**  
**Дмитро Сергійович**  
(нар. 1929)



– укр. літературознавець. Доктор філол. наук. Професор. Академік НАН України. У 1953 закінчив історико-філол. факультет Сумського держ. пед. ін-ту. Учень випускника Київського ун-ту, а пізніше завідувача кафедри зарубіжної л-ри Ленінградського держ. пед. ін-ту імені О.І.Герцена (РФ) професора Олексія Львовича Григор'єва (1904–1990). Головний науковий співробітник відділу теорії л-ри та компаративістики Ін-ту л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України (Київ). Засновник і науковий редактор першого в Україні періодичного видання, присвяченого питанням порівняльного літературознавства – щорічника «Літературна компаративістика». Активний учасник видання багатотомної «Бібліотеки світової літератури». Почесний професор НаУКМА. Лауреат Державної премії України імені Т.Г.Шевченка за працю «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.» (1998).

**РУБАНОВА**  
**Галина Леонітївна**  
(1927–)



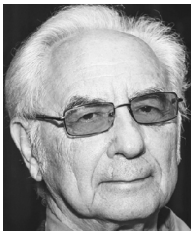
– укр. літературознавець. Кандидат філол. наук. Доцент. Закінчила Львівський держ. ун-т. Працювала на кафедрі світової літератури Львівського націон. ун-ту ім. Івана Франка. Автор розділу «Література середніх віків» у підручнику для студентів: Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження. Вид 3-є, перероб і доп. Львів: Світ, 1993.

**СВДЗІНСЬКИЙ**  
**Володімир Євтімович**  
(1885–1941)



– укр. поет доби «Розстріляного відродження»<sup>6</sup>, перекладач. Був живцем спалений енкаведистами 18 жовтня 1941 у с. Непокрите Вовчанського р-ну Харківської обл. Перекладав із старогрецької, староукраїнської, швейцарської, іспанської, грузинської, білоруської, французької, вірменської, польської, російської та ромської літератур. Переклав твори Гесіода, Езопа, Арістофана, Овідія. Переклади комедій Арістофана «Хмари», «Оси» і «Жаби» вийшли 1939 у Києві окремим виданням за редакцією, вступною статтею та примітками В. М. Державина.

**СОДОМБРА**  
**Андрій Олександрович**  
(нар. 1937)



– укр. перекладач, письменник, науковець. Кандидат філол. наук. Професор. У 1959 закінчив відділення класичної філології факультету іноз. мов Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка. Учень професора Соломона Яковича Лур'є (1891–1964). Професор кафедри класичної філології Львівського національного ун-ту імені Івана Франка. Лауреат премії імені Максима Рильського НСПУ за повний переклад Горация, державної премії України у галузі поетичного художнього перекладу та перекладознавства імені Григорія Кочура, премії Фундації Омеляна та Тетяни Антоновичів й ін. Переклав також з дав.-гр. мови твори Гесіода, Архілоха, Теогніда, Алкея, Сапфо, Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана, Менандра, а з латини – твори Катона Старшого, Тібулла, Проперція, Горация, Вергілія, Овідія, Лукреція Кара, Сенеки Молодшого й ін.

---

<sup>6</sup> **Розстріляне відродження** – знищене сталінським режимом літературно-мистецьке покоління 1920-х рр. в Радянській Україні. Метафора «розстріляне відродження» вперше була вжита польським публіцистом Єжи Гедройцем (1906–2000) у листі від 13.VIII.1958 до українського літературознавця Юрія Лавріненка (1905–1987).

**Стрільців**  
**Павло Степанович**  
(1915–1984)



– укр. філолог-класик, літературознавець, перекладач. Навчався на відділенні класичної філології Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка (1936–1941; диплом одержав 1945). Вчителював у Станіславові (з 1962 Івано-Франківськ), працюючи в різних навч. закл. міста. Досліджував зв'язки укр. красного письменства з античною словесною спадщиною, рецензував тодішні переклади на укр. мову творів античної літератури. Друкувався у часописах «Вітчизна», «Всесвіт» (Київ), наук. вид. «Радянське літературознавство», «Українська література» (Київ) та «Іноземна філологія» (Львів). Написав кандидатську дисертацію «Війна мишей і жаб. Батрахоміомахія», яку так і не захистив. У останній день творчої відпустки, яку взяв для завершення дисертаційного дослідження, у ніч з 21 на 22 лютого 1972 після обшуку потрапив під слідство. 4 липня 1972 був заарештований і згодом засуджений за статтею 187-«прім» («завідомо несправедливі вигадки, які паплюжать радянський державний і суспільний лад») на півтора року позбавлення волі. Переклади з поеми «Батрахоміомахія», окремих байок Федра, творів давньогрецької лірики друкував у львівському журналі «Жовтень» (тепер «Дзвін»), у науковому часописі «Іноземна філологія» (Львів), у другому виданні упорядкованої О.І.Білецьким хрестоматії «Антична література» (1968). Переклав комедію Арістофана «Вершники» для збірника драматичних творів давньогрецького автора, над яким у 1970-х працювало київське вид-во «Дніпро». Через засудження перекладача за політичною статтею цей текст був вилучений і не потрапив у видання, яке вийшло з друку у 1980-му. Доля тексту цього перекладу наразі невідома. Після повернення з ув'язнення, домогшись зняття заборони на викладацьку діяльність, працював на пед. роботі у Тлумаському р-ні Івано-Франківської обл. (за 28 км від обл. центру), куди доїжджав. Під час однієї з таких поїздок 24 січня 1984 помер в автобусі від нападу стенокардії<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Про життя і творчий спадок П. С. Стрільціва див.: Стрільців В. Мій брат Павло Стрільців. *Інтерв'ю Василя Стрільціва. 7 лютого 2000 року*. URL: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1121203673>; Содомора А. Історія одного перекладу, або Моя перша книжка. Львів: Літопис, 2017. С. 216–217, 256–277; Павленко Л., Звонська Л. Українська класична філологія: бібліографія, історія, персоналії (XVIII–XXI століття): довідник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. С. 65 (№ 643), 70 (№ 705–707), 72 (№ 732), 111 (№ 1273), 136 (№ 1567), 166 (№ 1952), 167 (№ 1978); Українське перекладознавство ХХ століття: бібліографія / склав Т. Шмігер; наук. ред. Р. Зорівчак. Львів, 2013. С. 182 (№ 1256), 192 (№ 1364).

**СУЛТАНОВ**  
**Юрій Ібрагімович**  
(1948–2003)



– укр. методист, фахівець з методології, теорії та практики методики викладання зарубіжної л-ри, літературознавець, поет. Кандидат пед. наук (1989). Доцент (1992). 1986–2003 працював на кафедрі світової л-ри Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника (колишній кафедрі рос. і зарубіж. л-ри Івано-Франківського держ. пед. ін-ту ім. В. С. Стефаника). Автор посібника для вчителів «У світі античної літератури» (Харків: Ранок, 2002).

**ТЕН Боріс**  
(Микола Васильович  
Хомичівський,  
1897–1983)



– укр. поет і перекладач. У 1922 закінчив гуманітарний факультет Волинського ін-ту народної освіти (тепер Житомирський держ. ун-т імені Івана Франка). У 1921 був висвячений у сан священника Української православної автокефальної церкви. Через церковну діяльність зазнав репресій (був засуджений до заслання у табори Далекого Сходу, де перебував з 1930 до 1936). Володів українською, грецькою, латинською, польською, німецькою, французькою, російською і чеською мовами. Лауреат премії імені Максима Рильського за досягнення в галузі художнього перекладу (1979). Заслужений діяч польської культури (1977). Переклав трагедію Есхіла «Прометей закутий» (1949), комедію Арістофана «Лісістрата» (1956), «Одісею» (1963) та «Іліаду» (1977) Гомера, «Поетику» Арістотеля (1967), трагедію Софокла «Антигона» (1981).

**ФРАНКО**  
**Іван Якович**  
(1856–1916)



– укр. письменник, публіцист, перекладач, учений у різних галузях знання (філософія, філологія, етнографія, економіка, історія, сходознавство, психологія). Доктор філософії (1893). Дійсний член НТШ (1899). Почесний доктор Імператорського Харківського ун-ту (1906). Навчався 7-м семестрів в Ун-ті Франца І (1875–1877, 1878–1879; тепер Львівський нац. ун-т імені Івана Франка), де вивчав насамперед класичну філологію та українську мову й літературу, а завершив повну вищу освіту у Чернівецькому ун-ті імені Франца Йосифа (тепер Чернівецький нац. ун-т імені Юрія Федьковича), де провчився 8-й семестр (1890–1891). Знав 14 мов (польську, німецьку, грецьку, латинську, старослов'янську, чеську, російську, французьку, англійську, болгарську, угорську, італійську, ідиш). Переклав твори 75-ти античних авторів, як-от Гомер, Гесіод, Солон, Стесіхор, Мімнерм, Сапфо, Сімонід, Піндар, Геронд, Езоп, Фоклід, Квінт Курцій Руф, Платон, Софокл, Евріпід, Арістофан, Теокрит, Менандр, Посідіпп, Архій, Антіпатр, Лукрецій Кар, Гораций Флакк, Овідій Назон і багато ін.

**ЦИМБАЛЮК**  
**Юрій Васильович**  
(нар. 1941)



– укр. філолог-класик і перекладач. Канд. філол. наук (1971). Доцент. У 1965 закінчив класичне відділення факультету іноземних мов Львівського держ. ун-ту імені Івана Франка. Професор кафедри англійської філології Класичного приватного ун-ту (Запоріжжя). Вперше в Україні почав досліджувати фольклор давніх римлян у порівнянні з фольклором українців та росіян. У співавторстві з Й. У. Кобовим переклав «Поетику» Арістотеля, «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея, фрагменти з праць Плінія Старшого, і 1984 у серії «Вершини світового письменства» видав збірку античних новел «Домоклів меч», у якій вміщено твори Геродота, Езопа, Лукіана, Еліана й ін.



**ЧИЖІВСЬКИЙ**  
**Дмитро Іванович**  
(1894–1977)



– учений-енциклопедист, культуролог, філософ, літературознавець, релігієзнавець, лінгвіст, славіст, дослідник укр. і слов'ян. л-р, історії культури, філософії, релігійної; один із найвидатніших славістів останнього тридцятиліття ХХ ст., довголітній «патріарх» нім. славістики, останній її полігістор. Вищу освіту здобув у Петербурзькому (1911–1913) та Київському (1914–1919) ун-тах. 1921 виїхав до Німеччини, де навчався в Гейдельберзькому та Фрайбурзькому ун-тах. З 1924 викладав у Празі (в Українському пед. ін-ті ім. М. Драгоманова), з 1929 в Українському Вільному Ун-ті в Мюнхені. В Німеччині викладав в ун-ті в Галле (1932–1945), як професор-гість (*нім. Gastprofessor*) у Марбурзі (1945–1951). У 1949–1956 професор Гарвардського ун-ту (США), завідувач філос. відділу Української Вільної Академії наук у Нью-Йорку. З 1956 й до кінця життя – професор, керівника Ін-ту славістики Гейдельберзького ун-ту (ФРН). Дійсний член Гейдельберзької Академії (з 1962) і почесний професор (з 1968). З 1970 почесний професор у Кельні. На своїх постах у Галле, Марбургу та Гейдельберзі заснував і розбудував славістичні інститути. Першим відкрив слов'янське і, зокрема, укр. бароко, історію укр. л-ри намагався побудувати як історію стилів, підкреслюючи її початковий зв'язок з візантійською культурною сферою та вказуючи на співзвучну зміну стилів із західними впливами (з ХVІ ст.).

**ШЕВЧЕНКО**  
**Ігор Іванович**  
(1922–2009)



– історик-візантолог; студіював у Карловому ун-ті в Празі (Чехія) та Католицькому ун-ті в Лювені (Бельгія). Професор; працював у Каліфорнійському, Мічиганському, Колумбійському і Гарвардському (з 1965) ун-тах; співробітник чи гість-викладач у наук. інституціях та ун-тах у Мюнхені, Оксфорді, Барі, Парижі й ін.; був директором Українського Наукового Ін-ту Гарвардського ун-ту. Дійсний член Наук. т-ва ім. Шевченка (НТШ), Української вільної академії наук (УВАН). Член-кореспондент Австрійської АН; очолював Міжнар. Асоціації Візант. Студій. Почесний доктор *honoris causa* Варшавського ун-ту.

## ЗАРУБІЖНІ ВЧЕНІ

**АВЕРИНЦЕВ**  
**Сергій Сергійович**  
(1937–2004)



– рос. філолог, культуролог, філософ, літературознавець, біблієст, фахівець у сфері вивчення античної і середньовічної культури, перекладач. Доктор філол. наук (1978). Член-кореспондент АН СРСР (1987; з 1991 РАН<sup>8</sup>). Академік РАН (2003). Закінчив класичне відділення філол. факультету Московського держ. ун-ту імені М.В.Ломоносова (1961). Учень О.Ф.Лосєва та С.І.Радцига. Лауреат держ. премій СРСР (1990) та РФ (1996). Член Папської академії суспільних наук (*ital.* Pontificia Accademia delle Scienze Sociali); виокремлена 1994 з Папської академії наук Іваном Павлом II.

**АЙНАЛОВ**  
**Дмитро Власович**  
(1862–1939)



– рос. дослідник ранньохристиянського та візантійського мистецтва. Доктор історії та теорії мистецтв. Член-кореспондент Імператорської С.-Петербурзької АН (1914). Закінчив історич. відділення історико-філол. факультету Новоросійського ун-ту в Одесі, спеціалізувався з історії мистецтв у Н. П. Кондакова. Приват-доцент (з 1890) та ординарний професор (з 1902) Казанського ун-ту. Ординарний професор С.-Петербурзького ун-ту (1903). Один з найвидатніших учнів та продовжувачів ідей Н. П. Кондакова: засвоївши краще з напрацювань рос. іконописної школи, сполучив знання з історії та філософії з глибоким вивченням пам'яток мистецтва; збагатив методи іконографічного аналізу (досліджував основні схеми і типи зображення) і християнської археології історичним поглядом на традиції й еволюцію візантійського мистецтва, поєднавши вивчення окремих пам'яток з розумінням процесів розвитку худ. культури в цілому. Заклав основи стилістичного аналізу середньовічних творів мистецтва, який розвинули дослідники наступного покоління (В. Лазарєв, М. Аппатов, Г. Жидков та ін.).

<sup>8</sup> РАН – Російська академія наук.

*АЛЕКСЕЄВ*

*Михайло Павлович*  
(1896–1981)



– рос. і укр. літературознавець-компаративіст, мистецтвознавець, фольклорист. Доктор філол. наук (1937). Академік АН СРСР (1958). Закінчив 1918 Київський ун-т; доктор honoris causa Ростоцького (1959), Оксфордського (1963), Паризького (1964), Бордоського (1964) і Будапештського (1967) ун-тів. Іноземний член Сербської академії наук і мистецтв (1971).

*БАХТІН*

*Михайло Михайлович*  
(1895–1975)



– рос. філософ, літературознавець і теоретик мистецтва. За його словами, навчався у Новоросійському (Одеса) та Петроградському ун-тах, проте ун-т не закінчив. Після арешту 1929 і заслання проживав до 1969 поза межами Москви та Ленінграда. 1945 подав у ВАК СРСР свою дисертацію про Франсуа Рабле на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук, проте йому присвоїли лише кандидатську ступінь. Після переїзду 1969 в Москву, видав книгу про Рабле, в новій редакції студію про Достоєвського. Згодом його основні праці були перекладені на іноземні мови і стали широковідомими на Заході, особливо у Франції, де їх пропагували Цв. Тодоров та Ю. Крістева.

*БУРДАХ (BURDACH)*

*Конрад*  
(1859–1936)



– нім. германіст, викладав в Університеті Галле-Віттенберг. Автор фундаментальної праці «Від середньовіччя до реформи», одинадцять томів якої вийшли 1912– 939 у Берліні.

**ВЕРЕСАЄВ**

**Вікентій Вікентійович**  
(справжнє прізвище  
Смідівч, 1867–1945)



– рос. письменник, перекладач, літературознавець, лікар. 1888 закінчив історико-філологічний факультет Імператорського Санкт-Петербурзького ін-ту. 1910 здійснив поїздку до Греції, де захопився на усе життя давньогрецькою літературою. Лауреат останньої Пушкінської премії<sup>9</sup> (1919) за переклад російською творів Гесіода «Роботи і дні» і «Теогонія».

**ВЕСЕЛОВСЬКИЙ**

**Олександр Миколайович**  
(1838–1906)

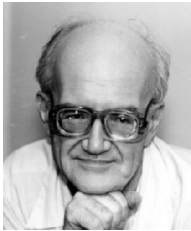


– рос. літературознавець, фольклорист, етнограф. Професор Петербурзького ун-ту (1872). Академік Петербурзької АН (1881). Закінчив 1859 Московський ун-т. Один з найвидатніших представників порівняльно-історичного методу в літературознавстві, визначив внесок Візантії та Київської Русі в розвиток л-ри європейського Середньовіччя.

---

<sup>9</sup> **Пушкінська премія** – найбільш престижна в царській Росії літературна премія. Заснована Імператорською Санкт-Петербурзькою академією наук. Названа на честь основоположника нової російської літератури, одного з найавторитетніших літературних діячів Росії першої третини ХІХ ст. Олександр Сергійович Пушкіна (1799–1837). Її присуджували «за надруковані російською мовою оригінальні твори художньої словесності в прозі і поезії». Пройснувала з 1882 до 1919, тобто 37 років (вік життя О.С.Пушкіна).

**ГАСПАРОВ**  
**Михайло Леонівич**  
(1935–2005)



– рос. філолог-класик, історик античної л-ри, теоретик л-ри, перекладач. Доктор філол. наук (1979). Член-кореспондент АН СРСР (1990). Академік РАН (1992). Закінчив класичне відділення філологічного факультету Московського держ. ун-ту імені М.В. Ломоносова (1957). Учень М. Є. Грабарь-Пассек. Автор фундаментальних праць про європейське віршування. Працював завідувачем сектора античної л-ри ІСЛІ АН СРСР (1957–1990). Брав участь у роботі Московсько-тартуської семіотичної школи і математико-філологічного гуртка академіка А. М. Колмогорова. Один із засновників і професор кафедри історії і теорії світової культури філософського факультету Московського держ. ун-ту імені М.В.Ломоносова (1990–1994, 1997 –2005). З 1990 працював в Ін-ті рос. мови РАН головним науковим співробітником сектора стилістики і мови художньої л-ри, а в 2002–2005 очолював відділ структурної лінгвістики і лінгвістичної поетики. Лауреат академічної премії імені О.С.Пушкіна (2004) «за видатні наукові роботи у сфері літературної критики, теорії та історії літератури». Переклав російською мовою твори Федра, Бабрія, Світонія, Езопа, Горация, Ціцерона, Овідія, Діонісія Галікарнаського, Діогена Лаертського, Піндара, Арістотеля й ін.

**ГРАБАРЬ-ПАССЕК**  
**Марія Євгенівна**  
(1893–1975)



– рос. філолог і перекладач античної л-ри. Доктор філол. наук. Професор. Дочка ректора Імператорського Юр'ївського ун-ту (тепер Тартуський ун-т, Естонія), професора римського права С.М.Пассека. 1917 закінчила філософське відділення Московських Вищих жіночих курсів професора Володимира Гер'є (у 1918–1930 2-й Московський держ. ун-т). Очоловала кафедру класичних мов в Московському держ. пед. ін-ті іноземних мов (до 1956). Була ст. науковим співробітником ІСЛІ АН СРСР. Учитель академіка М.І.Гаспарова. Переклала російською мовою твори Теокріта, Мосха, Біона, Піндара та ін.

**Гуревич**  
**Арон Якович**  
(1924–2006)



– рос. історик-медієвіст, культуролог. Доктор історич. наук (1962). Професор (1963). Дійсний член Академії гуманітарних досліджень (1995). Провідний науковий співробітник Ін-ту вищих гуманітарних досліджень Російського держ. гуманіт. ун-ту (1992–2006). Член бюро Наукової ради з історії світової культури РАН. Закінчив історич. факультет Московського держ. ун-ту (1947). Учень видатного спеціаліста з середньовічної історії Англії академіка С. О. Космінського. Читав лекції в ун-тах Італії, США, Німеччини, Данії (1989–1991), Норвегії, Швеції, Англії, Франції (1991–1992). Зарубіжний член Американської академії медієвістів, (Medieval Academy of America), Renaissance Academy of America, Société Jean Bodin (Бельгія), Королівського Норвезького т-ва вчених, Королівського т-ва істориків Великобританії, Королівської Академії наук Нідерландів. Доктор філософії *honoris causa* Ун-ту міста Лунд (Швеція); Лауреат Державної премії Російської Федерації у галузі науки (1993).

**ДЕЛЮМО (DELUMEAU)**

**Жан**

(1923–2020)



– франц. історик і культуролог; доктор філол. наук. Професор. Член Академії наук Франції. Член Французької школи Рима. Член Академії написів та красного письменства. Був професором і завідувачем кафедри історії релігійного менталітету на сучасному Заході в Колеж де Франс. Один із засновників пов'язаного зі «школою Анналів» історич. напрямку «нова релігійна історія», який використовує інструментарій соціальної історії, історії ментальностей, історичної антропології та аналізу «структур великої діяльності».

**Дюбі (DUBY)**

**Жорж**

(1919–1996)

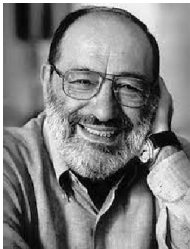


– франц. медієвіст; професор Колеж де Франс. Член Академії написів та красного письменства в Парижі. Член Французької, Британської, Бельгійської, Італійської та Американської академії.

**Еко (Есо)**

**Умберто**

(1932–2016)



– італ. учений-семіотик, письменник (зокрема автор роману на медієвістичному матеріалі «Ім'я рози») і філософ. Навчався у Туринському ун-ті. Викладав у Туринському, Болонському, Йельському, Колумбійському, Нью-Йоркському ун-тах. Професор Міланського політехнічного ін-ту. Почесний професор понад 30-ти ун-тів Америки, Азії, Європи. Був генеральним секретарем Міжнар. асоціації семіотичних досліджень, віце-президентом цієї організації. Кавалер найвищих держ. нагород Італії, Греції, Німеччини, Франції.

**ЖИРМУНСЬКИЙ**  
**Віктор Максимович**  
(1891–1971)



– рос. філолог. Доктор філол. наук. Професор (1919). Член-кореспондент (1939), академік АН СРСР (1966). Почесний член Баварської, Британської, Саксонської та ін. академій. Почесний доктор багатьох ун-тів. 1912 закінчив історико-філол. факультет Петербурзького ун-ту. Працював у Петроградському (Ленінградському) ун-ті (1915–1917, 1919–1949, 1956–1964), в Ленінградському держ. пед. ін-ті ім. О. І. Герцена (1923–1931, 1955–1956), в Ін-ті рос. л-ри АН СРСР (1935–1949), в Ін-ті мовознавства (1957–1971) й ін. установах.

**КОСІКОВ**  
**Георгій Костянтинович**  
(1944–2010)



– рос. літературознавець. Доктор філол. наук. Професор. 1967 закінчив філол. факультет Моск. держ. ун-ту, де пізніше і до кінця свого життя очолював кафедру історії зарубіжної л-ри. 2006 нагороджений Урядом Франції Орденом офіцера Академічних пальмових гілок (Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques (Gouvernement de la République Française).

**КРАЧКОВСЬКИЙ**  
**Ігнатій Юліанович**  
(1883–1951)

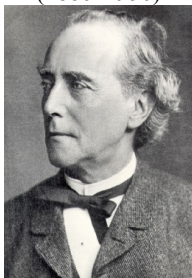


– рос. сходознавець. Професор (1918). Академік РАН (1921), АН СРСР (1925). Закінчив факультет східних мов Петербурзького ун-ту (1905). 1910–1951 працював в Петербурзькому (Петроградському, Ленінградському) ун-ті. Професор багатьох ін. установ.



**КУРЦИУС (CURTIUS)**

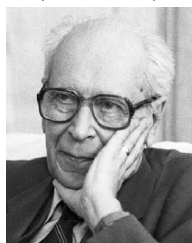
**Ернст Роберт**  
(1886–1956)



– нім. філолог, перекладач, фахівець з романських літератур; навчався у Кольмарі та Страсбурзі, в Марбурзі та Гейдельберзі; захистив дисертацію в Боні (1913), де 1929–1951 викладав неолатинську літературу.

**Лихачов**

**Дмитро Сергійович**  
(1906–1999)



– рос. філолог, історик давньоруської л-ри та історик культури. Доктор філол. наук (1947); Член-кореспондент (1953) і дійсний член АН СРСР (1970), РАН. Закінчив 1928 романо-германську та слов'янорос. секцію відділення мовознавства і л-ри факультету суспільних наук Ленінградського держ. ун-ту. Професор (1951). З 1938 працював в ІРЛІ (Пушкінський Дім) АН СРСР, де з 1954 очолював сектор (з 1986 – Відділ) давньоруської л-ри. Член Бюро Відділення л-ри і мови АН СРСР (з 1956). Зарубіжний член Болгарської академії наук (1963), Сербської академії наук і мистецтв (1971), Угорської академії наук (1973), Національної академії Італії (1987), Філол. наукового товариства США (1992), Американської академії наук і мистецтв (1993). Член-кореспондент Австрійської академії наук (1968), Британської академії наук (1976), Геттінгенської академії наук (ФРН, 1988). Почесний доктор наук Ун-ту ім. Миколи Коперніка в Торуні (Польща, 1964), Оксфордського ун-ту (Великобританія, 1967), Единбурзького ун-ту (Великобританія, 1971), Університету Бордо (Франція, 1982), Цюрихського ун-ту (Швейцарія, 1983), Будапештського ун-ту ім. Лоранда Етвеша (1985), Софійського ун-ту (Болгарія, 1988), Карлового ун-ту (Чехія, 1991), Сієнського ун-ту (Італія, 1992). Почесний член Сербської Магіци (Югославія, 1991). Голова правління Радянського (з 1986) і Російського (з 1991) фонду культури; голова редколегії серії АН СРСР «Літературні пам'ятки» (з 1971).

**Лосєв**  
**Олексій Фєдорович**  
1893–1988)



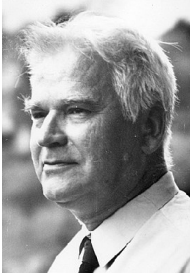
– рос. філософ, філолог, антикознавець, перекладач. Професор класичної філології (1923). Доктор філол. наук (1943). Дійсний член Державної академії художніх наук (поч. 1920-х). Закінчив відділення філософії і класичної філології історико-філологічного факультету Імператорського Московського ун-ту (1915). 1929 таємно постригся у ченці від афонських старців під іменем Андронік (з чернечого убору носив шапочку на голові). Був репресований (реабілітований посмертно 1994). У межах дослідження античної естетики вивчав філософію *Імени* як «перісної сутності» світу. Переклав російською мовою твори Арістотеля, Плотіна, Секста Емпірика та Прокла.

**МЕЛЕТІНСЬКИЙ**  
**Єлеазір Мойсейович**  
(1918, Харків – 2005)



– рос. філолог, історик культури, дослідник міфології, фольклору та ранніх форм літератури, засновник наукової школи теоретичної фольклористики. Доктор філол. наук (1966 або 1968). 1940 закінчив факультет л-ри, мистецтва і мови Московського ін-ту філософії, л-ри і історії імені М.Г.Чернишевського. Зазнав сталінських репресій (двічі – під час німецько-радянської війни (у 1942 зі звинуваченням «за антирадянську агітацію») і у 1949, коли в СРСР була розгорнута ідеологічна кампанія боротьби з космополітизмом – був заарештований і засуджений до 10-ти років позбавлення волі). Працював у Петрозаводську в Карело-фінському ун-ті, де очолював кафедру літератури (1946–1949), керував відділом фольклору карело-фінської бази АН СРСР (1946–1947). З 1956 до 1994 працював у Москві в ІСЛІ АН СРСР, пройшовши всі щаблі академічної ієрархії наукових співробітників (від «молодшого» до «головного»). Виконував обов'язки професора кафедри теорії та історії світової культури на філософському факультеті Московського держ. ун-ту імені М. В. Ломоносова (1889–1994). Директор Ін-ту вищих гуманітарних досліджень при Російському держ. гуманітарному ун-ті (з 1992). Безпосередній учасник створення енциклопедичних російськомовних видань «Міфи народів світу» (1980; Державна премія СРСР за 1990) та «Міфологічний словник» (1990).

**ПУРШЕВ**  
**Борис Іванович**  
(1903–1989)



— рос. літературознавець, педагог. Автор перших хрестоматій для ун-тів і пед ін-тів із зарубіж. л-ри Середніх віків (1953), доби Відродження (1940) й ін. історико-літ. періодів. Доктор філол. наук (1951). Професор. Закінчив Вищі літературно-художні курси ім. В. Я. Брюсова (1925). З 1926 викладав зарубіжну л-ру у вищих навч. закл. Москви, у тому числі 60 років у Московському держ. пед. ін-ті ім. В. І. Леніна, до 1949 в Московському держ. ун-ті. До 1956 працював в Ін-ті світової л-ри ім. О.М.Горького АН СРСР.

**РАДЦИГ**  
**Сергій Іванович**  
(1882–1968)



— рос. філолог-класик, літературознавець, перекладач. Доктор філол. наук (1936). Професор (1936). У 1904 закінчив історико-філологічний факультет Імператорського Московського ун-ту. З 1934 і майже до самої смерті працював у Московському держ. ун-ті імені М. В. Ломоносова (1942–1968 на посаді професора, а 1943–1949 завідувача кафедри класичної філології), де на філологічному факультеті викладав курс античної літератури, а на відділенні класичної філології читав зі студентами грецьких трагиків. Переклав на російську мову трагедію Есхіла «Агамемнон» (1913), «Афінську політію» Арістотеля (1936), 19 промов Демосфена (1954).

**ТАХО-ГОДІ**  
**Аза Алібєківна**  
(нар. 1922)



— рос. філолог-класик, перекладач. Доктор філол. наук (1959). Професор (1965). Учениця і дружина О. Ф. Лосева. Закінчила Московський держ. пед. ін-тут ім. В.І.Леніна (1944). У 1948–1949 викладала на відділенні класичної філології Київського держ. ун-ту імені Тараса Шевченка. З 1962 до 1996 очолювала кафедру класичної філології Московського держ. ун-ту імені М.В.Ломоносова. Заслужений професор цього навчального закладу. Наукові зацікавлення пов'язані з античною літературою в її естетичному, філософському й рецептивному аспектах, з вивченням античної риторики, грецької міфології, жанрів, стилів, типології античної культури.

**ТОМАШЕВСЬКИЙ**  
**Микола Борисович**  
(1924–1993)



— рос. філолог-літературознавець і перекладач. 1950 закінчив філол. факультет Московського держ. ун-ту. З 1953 викладав у Літературному ін-ті ім. О. М. Горького (Москва). 1963–1970 читав курси з рос. л-ри в Римському ун-ті та в Східному ін-ті в Неаполі (Італія).

**ТРОНСЬКИЙ**  
**Йосип Мойсейович**  
(до 1938 Трощкий,  
1897, Одеса–1970)



— рос. лінгвіст і літературознавець, дослідник класичної філології, антикознавець. Доктор філол. наук (1941, диплом 1943). Професор (1943). У 1919 закінчив історико-філологічний факультет Новоросійського ун-ту (тепер Одеський нац. ун-т імені І. П. Мечнікова), був залишений при кафедрі римської словесності. Одночасно працював у головній бібліотеці Вищої школи, а з 1921 викладав давні мови в Одеському ін-ті народної освіти (тепер Південноукраїнський нац. пед. ун-т імені Костянтина Ушинського). У січні 1923 перебрався до Петрограду (нині Санкт-Петербург), де працював у НДІ порівняльної історії літератур і мови Заходу і Сходу, в Російській публічній бібліотеці (з 1924, тепер Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург), у Ленінградському держ. ун-ті (з 1926), в ленінградському відділенні Ін-ту мовознавства АН СРСР (з 1950).

**ЧЛОЯН**  
(ՉԼՈՅԱՆ ՉԼՈՅՍԻ) **Ваген Карапетович**  
(1905–1981)



— вірм. учений; доктор філософських наук (1946). Член-кореспондент АН Вірменської РСР (1965). Закінчив юридико-економічний факультет Єреванського держ. ун-ту (1926); працював в Ін-ті філософії та права АН Вірменської РСР.

**ЧАНИШЕВ**

**Арсеній Миколайович**  
(1926–2005)



– рос. історик філософії, публіцист; доктор філос. наук (1983); професор (1991). Закінчив філос. факультет Московського держ. ун-ту (1952), де 1955–2005 працював на кафедрі історії зарубіжної філософії.

**ЧИСТЯКОВА**

**Наталія Олександрівна**  
(1920–2008)



– рос. антикознавець. Доктор філол. наук (1974). У 1938 поступила, а після повернення Ленінградського (нині Санкт-Петербурзького) держ ун-ту з евакуації з Саратова екстерном закінчила цей навчальний заклад і залишилася працювати в ньому, пройшовши шлях від асистента до професора кафедри класичної філології. Читала лекції також у Ленінградському держ. пед. ін-ті ім. О.І.Герцена та в Бібліотечному ін-ті ім. Н.К.Крупської. Вперше переклала російською мовою трактат Псевдо-Лонгіна «Про високе» (вид. у 1966 в серії «Літературні пам'ятки»), а також зробила повний віршований переклад на російську мову поеми Аполлонія Родоського «Аргонавтика» (вид. там само у 2001). Займалася виданням текстів грецької поезії, залучаючи до їхніх перекладів разом з визнаними майстрами випускників кафедри класичної філології Ленінградського ун-ту.

**Ярхо**  
**Борис Ісаакович**  
(1889–1942)



– рос. філолог-медієвіст, фольклорист, теоретик та історик л-ри, перекладач. Закінчив історико-філол. факультет Московського ун-ту (1912). Стажувався у Гейдельберзькому та Берлінському ун-тах. Працював у бібліотеках Франції, Німеччини, Австрії, Польщі, Югославії, Чехословаччини (1910–1913, 1920–1921). Приват-доцент (1915–1918) і професор (1918–1921) Московського ун-ту. Член Московського лінгвістичного гуртка (1918/1919–1924). 1922–1930 працює в Російській академії художніх наук; дійсний член Російської асоціації науково-дослідних ін-тів суспільних наук (1923–1928). Дійсний член Американської академії середніх віків (Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., 1926). Професор і завідувач кафедри теорії вірша на Вищих держ. літ. курсах (1927–1929). Професор німецького і перекладацького відділень у Московському ін-ті нових мов (1930–1933). В. о. професора по кафедрі загальної історії Курського пед. ін-ту (з 1940). Спираючись на відгуки М. К. Гудзвія, В. М. Жирмунського, Ю. М. Соколова та В. Ф. Шишмарьова, 22 вересня 1940 було подано клопотання про присвоєння Ярхо вченого ступеня доктора філол. наук, і 20 червня 1941 Учена рада Ленінградського держ. ун-ту присудила йому докторський ступінь *honoris causa* (це рішення не встигла затвердити ВАК СРСР). Наукова спадщина ученого, своєчасно неоцінена й повністю не опублікована, була в 1940–1960 забута, і воскресла завдяки зусиллям М. Л. Гаспарова, котрий відчував себе послідовником теорії Б. І. Ярхо.

**Ярхó**

**Віктор Нóсвич**  
(1920, Харків –2003,  
Франція)



– рос. філолог-класик, фахівець з давньогрецької драми. Доктор філол. наук (1964). Професор (1966). У 1946 закінчив класичне відділення філологічного факультету Московського держ. ун-ту імені М.В.Ломоносова. Працював в Московському держ. пед. ін-ті іноземних мов імені Моріса Тореза (нині Московський держ. лінгвістичний ун-т), де 1956–1996 очолював кафедру класичних мов. Досліджував давньогрецьку трагедію, комедію, епос і лірику, новознайдені папіруси з текстами античної літератури, античних міфографів.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ТВОРІВ

- А**  
Абеляр П. 131, 160, 193, 218  
    «*Історія моїх страждань*» 218  
Аверинцев С. С. 24, 25, 27, 28, 90, 102, 118–121, 123, 124, 181, 182, 186, 233  
Аверроес див. Ібн Рошд  
Авіан 220  
Авіценна див. Ібн Сіна Абу Алі  
Аврелій Августин 121, 152, 170, 172, 176, 178, 186, 193, 208, 218, 226  
    «*Сповідь*» 218, 226  
Авсоній Децим Магн 17  
Агафон 11  
    «*Адвокат Патлен*» 218  
Айналов Д. 233  
Азіній Полліон 11  
    «*Історія*» 11  
Аквінський Тома 131, 137, 148, 166, 167, 171, 173, 177  
    «*Сума теології*» 166, 167, 173  
Акіба 122  
Алексеев М. П. 234  
Алексід 69  
Алкей 20, 91, 215, 225, 228  
Алкман 215  
Алкуїн 12  
Альберт Великий 131, 137  
аль-Газалі Абу Хамід 138  
аль-Мамун 134  
аль-Хакім II 133  
Амвросій Медіоланський 89  
Амфілохій Іконійський 186  
Анакреонт 32, 215, 226  
Анаксагор 178  
Анделійський Г. 166  
    «*Баталія семи мистецтв*» 166  
Ангіпатр 231  
Ангіфан 68–69  
Аполлодор 69  
Аполлоній Родоський 30, 56, 57, 63–64, 244  
    «*Аргонавтика*» 30, 244  
Аппатов М. 233  
Апулей 17, 73, 217, 224, 231  
    «*Апологія...*» 73–74  
    «*Метаморфози, або Золотий осел*» 17, 73, 217, 224, 231  
    «*Про божества Сократа*» 74  
    «*Про світ*» 74  
    «*Флориди*» 73  
Ареопатіт Псевдо-Діонісій 130, 131, 171, 173, 176  
    «*Про небесну ієрархію*» 131  
Аристарх Самофракійський 58  
Арістотель 13, 15, 20, 26–28, 34, 46, 49–57, 59, 60, 69, 72, 105, 119, 130–132, 135–138, 167, 174, 176, 177, 184, 185, 224–226, 228, 230, 231, 236, 241, 242  
    «*Афінська політія*» 242  
    «*Метафізика*» 28, 169  
    «*Органон*» 132  
    «*Поетика*» 28, 34, 49–51, 69, 169, 224, 224, 228, 230, 231  
    «*Політика*» 15  
    «*Риторика*» 28, 54, 169  
    «*Фізика*» 169  
Арістофан 42, 49, 62, 67, 68, 86, 216, 228, 230, 231  
    «*Вершники*» 68, 216, 229  
    «*Жаби*» 42, 68, 216, 228  
    «*Лісістрата*» 68, 230  
    «*Мир*» 68  
    «*Оси*» 228  
    «*Плутос*» 68  
    «*Птахи*» 68  
    «*Хмари*» 68, 86, 216, 228  
Артошков О. 84, 88  
Архипііта 183  
Архій 231  
Архілох 10, 32, 40, 42, 85, 215, 226, 228  
ас-Сахіб ібн' Аббад 134  
Афінагор 186  
Афродізіійський Олександр 136  
Ахілл Татій 48  
    «*Левкіппа і Клітофонт*» 48  
Ахматова А. 120
- Б**  
Бабрій Валерій 220, 221, 236  
    «*Батрахоміомохія*» 227  
Бахтін М. М. 189, 234  
    «*Беоульф*» 188, 217, 218  
Бердников Г. П. 9  
Біблія (*Святе Письмо*) 102, 108, 111, 120, 123, 126, 163, 184  
    «*Діяння Апостолів*» 153  
    «*Книга Буття*» 121  
    «*Книга Ісаї*» 105  
    «*Книга Йова*» 111  
    «*Книга Мудрості*» 122, 123



- «Пісня над Піснями»* 124, 125  
*«Приповідки»* 107, 111  
*«Проповідник»* 107, 111  
 Білецький А. О. 88, 219  
 Білецький О. І. 10, 29, 219, 229  
 Білік М. Й. 82, 220  
 Біон 237  
 Блейк В. 123  
 Бобров С. 92  
 Боецій 131, 170, 186  
 Боккаччо Д. 128, 179  
 Бонавентура Д. Ф. 173, 176  
 Борецький М. І. 220  
 Борн Б. де 199  
     *«Сирвента»* 199  
 Брабантський Сігер 135, 136  
     *«Про розумну душу»* 136  
 Брагінський І. С. 9  
 Бруно Дж. 131  
 Бурдах К. 234  
 Буркгардт Я. 210
- В**
- Варрон Марк Теренцій 10, 11  
 Василій Великий Кесарійський 171, 186  
 Вергілій Публій Маррон 10, 30, 33, 34, 39, 63, 64, 66, 69, 76, 80, 82, 95, 97, 216, 220, 223, 228  
     *«Буколіки»* 69, 216  
     *«Георгіки»* 69, 216  
     *«Енеїда»* 30, 33, 69, 76, 80, 82, 95, 216, 220  
 Вересаєв В. В. 235  
 Веселовський О. М. 235  
     *«Видіння Тінґдала»* 218  
     *«Від Луки веселе благовістування»* 190  
 Вільтонський С. 126  
 Вінчі Л. де 221  
     *«Всенощна Венери»* 84  
     *«Всеп'яніша літургія»* 190
- Г**
- Гай Юлій Цезар 46  
     *«Затиски про Галльську війну»* 46  
     *«Затиски про громадянську війну»* 46  
 Галеський Олександр 137  
 Гаспаров М. Л. 9, 15, 16, 32, 33, 36, 37, 40, 42, 48–55, 59–62, 65, 70, 72–75, 79–82, 84–88, 94–97, 100, 101, 125, 126, 191, 193, 200, 201, 220, 236, 237  
 Гассенді П. 149
- Геліодор 48  
     *«Ефіопіка»* 48  
 Геракліт 43, 226  
     *«Про природу»* 43  
 Гердер Й. Г. 212  
 Геродот 19, 43, 44, 75, 130, 219, 224, 231  
     *«Історія»* 43, 219  
 Геронд 231  
 Гер'є В. 237  
 Гесіод 30, 38, 40, 41, 56, 215, 228, 231, 235  
     *«Роботи і дні»* 215, 235  
     *«Теогонія»* (*«Походження богів»*) 38, 40, 235  
 Гінзбург Л. 142  
 Гіппократ 135  
 Гіппонакт із Ефеса 40  
 Гней Помпей Трог 11  
     *«Історія»* 11  
 Годованець М. П. 221  
 Гольбах П. 210  
 Гомер 18, 32–34, 37, 39–41, 44, 52, 53, 56, 58, 64, 73, 80, 81, 121, 177, 215, 222, 228, 230, 231  
     *«Іліада»* 33, 44, 52, 53, 80, 81, 121, 130, 215, 222, 228, 230  
     *«Одіссея»* 38, 80, 215, 228, 230  
 Гораций Квінт Флакк 10, 33, 39, 40, 81, 90–93, 169, 216, 220, 222, 223, 228, 231, 236  
     *«До Аполлона»* 92  
     *«До Арістія Фуска»* 93  
     *«На Альфія»* 90  
     *«Оди»* 33, 92, 93  
     *«Поетика. (До Пісонів)»* 39, 40, 216  
 Горгій 44, 177  
 Грабарь-Пассек М. Є. 30, 236, 237  
 Григорій I Великий 131  
 Григорій Назіанзин 186  
 Григорій Ниський 186  
 Григор'єв О. Л. 227  
 Грінцер П. О. 24, 181  
 Гудзій М. К. 243  
 Гуревич А. Я. 146, 149, 155, 156, 205, 212, 237
- Г**
- Гадамер Г.-Г. 212  
 Гален К. 135  
 Гедройц Є. 228  
 Гроссетест Р. 170
- Д**
- Дамаскін Йоан 130, 184, 186

Даміані П. 125  
Данте Аліг'єрі 135, 148, 149, 164, 179  
    «Божественна Комедія» 135, 149, 164  
Деломо Ж. 238  
Деметрій Фалерський 45  
Демокріт 39, 178  
Демосфен 20, 21, 32, 33, 47, 242  
Державин В. М. 222, 228  
Державин Г. 123  
Дерріда Ж. 212  
Диннік В. 198, 199  
Діоген Лаертський 130, 236  
Діодор 129  
Діон Христомом (Златоуст) 35, 36, 64  
    «Олімпійська промова..» 35, 36  
Діонісій Галікарнаський 26, 129, 236  
Діонісій Маллий 9  
Достоевський Ф. М. 234  
Дюбі Ж. 238

## Е

Евклід 135  
Евріпід 11, 20, 33, 42, 52, 66, 72, 215, 228, 231  
    «Алкеста» 215  
    «Італіт» 215  
    «Іфігенія в Авліді» 215  
    «Іфігенія в Тауриді» 52  
    «Кіклоп» 72  
    «Медея» 215  
Езоп 215, 221, 226, 228, 231, 236  
Еко У. 238  
Екхарт М. 137  
Еліан 224, 231  
Емпедокл 34  
Енній Квінт 10, 11, 39, 76, 80  
    «Літопис» («Аннали») 39, 76, 80  
Епіктет 22  
Епікур 106  
Епіфаній Монах 118–119  
    «Житіє Богородиці» 118  
Еразм Роттердамський 131  
Ератосфен 58  
Еріугена Й. С. 131  
Есхіл 10, 19, 20, 33, 42, 66, 97, 130, 215, 228, 230, 242  
    «Агамемнон» 242  
    «Прометей закутий» 215, 230  
Ешенбах В. фон 218  
    «Парціфаль» 218

## Є

«Євангеліє від марки срібла» 190  
«Євангеліє про страсті  
школяра Паризького» 190

## Ж

Жидков Г. 233  
Жирмунський В. М. 239, 243  
Жигецький П. Г. 223  
„Житіє св. Олексія, чоловіка Божого” 194

## З

Заїка Н. 193  
Зальцбургський Я. 177  
Зварич В. З. 220  
Звонська Л. 229  
Зенон із Кітіона 22  
Зеров М. К. 223, 224  
Зорівчак Р. 229

## Й

Йоан XXI 132, 136  
    «*Summulae*» 132

## І

Ібн' Аббд Раббіх 134  
Ібн Рошд 135, 136, 137  
Ібн Сіна Абу Алі  
    «Канон медицини» 135  
Іван Павло II 233  
Івік 215  
Інокентій III 129  
Ісократ 20, 66  
Італ Й. 131

## К

Каллімах 31, 38, 40, 56, 58, 97  
    «Гекала» 31  
    «Причини» 38  
Кант І. 13  
Карл I Великий 9, 12, 150  
Карл II Лисий 131  
Карл Орлеанський 196  
Кассій Діон 129  
Кассіодор 175  
    «Історія готів» 175  
Катон Старший 220, 228  
Катулл Гай Валерій 63, 216, 220, 223, 225  
Качуровський І. В. 223  
Квінтіліан М. Ф. 167

Квінт Курцій Руф 231  
Кефала К. 63  
Клеанф 30, 167  
    «До Зевса» 30  
Климент Олександрійський 186  
Клопшток Ф. 123  
Кобів Й. У. 39, 50, 224, 226, 231  
Колмогоров А. М. 236  
Кондаков Н. П. 233  
Кондорсе М.-Ж. де 210  
Конрад М. І. 100  
Коракс 45  
Коран 134  
Корнелій Галл 10, 11  
Косіков Г. К. 210–212, 239  
Космінський С. О. 237  
Кочур Г. П. 224  
Крачковський І. Ю. 133, 239  
Кримський А. Ю. 225  
Крістева Ю. 234  
Ксенофонт Афінський 20  
Ксенофонт Ефеський 48  
    «Ефеські історії...» 48  
Ктесій 129  
Кузанський М. 131  
Курціус Е. 13, 240

## Л

Лавріненко Ю. 228  
Лазарев В. 233  
*Латинська антологія* 84  
Леві-Стросс К. 212  
Леонтій 186  
Лихачов Д. С. 198, 240  
Литвинов В. Д. 225  
Лівій Тіт 10, 21, 32, 47  
    «Історія від заснування міста» 32, 47  
Ліллєський А. 145, 148, 172, 176  
Ломоносов М. В. 13, 14  
Лонг 48, 222, 226  
    «Дафніс і Хлоя» 48, 222, 226  
Лосєв О. Ф. 102, 233, 241, 242  
Лотар див. Іннокентія III  
Лотман Ю. М. 163  
Лукан 31  
Лукіан із Самосати 17, 226, 231  
    «Диалог про танець» 224  
Лукрецій Кар Тіт 39, 214, 228, 231  
    «Про природу речей» 39  
Лур'є С. Я. 228  
Луцилій Гай 53

Лучук Т. В. 225

## М

Маркабрюн 199  
    «Романс» 199  
Марціал 222, 223, 225  
Маслов С. І. 226  
Маслок В. П. 226  
Машо Г. де 196  
Мелетинський Є. М. 241  
Мелорі Т. 218  
    «Смерть Артура» 218  
Менандр 12, 62, 69, 216, 228, 231  
    «Відлюдник» 12  
    «Відрізана коса» 69  
    «Герой» 69  
    «Облесник» 69  
    «Полобовний суд» 69  
    «Саміянка» 69  
    «Хлібороб» 69  
    «Щит» 69  
Михаїл II 130, 131  
Мільтон Д. 123  
Мімнерм 215, 226, 231  
Мішле Ж. 210  
Мосх 237  
Мосхопул М. 130  
Моторний В. А. 227  
Мушак Ю. Ф. 50, 226

## Н

Наливайко Д. С. 51, 227  
Нікійський Віссаріон 130  
Ножанський Г. 100  
Ньютон І. 149

## О

Овідій Публій Назон 31, 88, 126, 201, 216, 220, 223, 228, 231, 236  
    «Героїди» 216  
    «Ліки від кохання» 126, 216  
    «Любовні елегії» 88  
    «Наука кохання» 216  
Оккам В. 173  
Октавіан Август 30, 32  
Олаф II Святий 151  
Олександр Македоський 20–21, 68, 116, 118  
Омар 128  
Онїуфус 117  
Орїген 186  
Орлеанський Примас 142

Остап Вишня 221

## П

*Палатинська антологія* 63, 64

Павленко Л. 229

Парменід 34

Пассек С. М. 235

Петрарка Ф. 13

Петровський Ф. 84

Петроній Арбітр Гай 67, 216, 224, 226

«Сатирикон» 67, 216, 224

Піндар 32, 37, 70, 177, 215, 222, 231, 236, 237

«Пісня про побачення» 202

«Пісня про Гільдебранда» 217

«Пісня про Нібелунгів» 157, 206, 218

«Пісня про Роланда» 218, 223

«Пісня про Сіда» 218, 223

Піфагор 117

Піфей Массалійський 37

Плавт Тіт Макцій 84, 216

«Куркуліон» 84

Платон 10, 13, 20, 39, 41, 47, 49, 54, 60, 66,  
70, 104, 117, 119, 129, 130, 131, 138, 167, 177,  
226, 225, 231

«Держава» 70

«Федон» 224

«Федр» 39, 41

Пліній Старший 222, 231

Плотін 64, 170, 171, 173, 241

Плутарх 76, 117, 130, 224, 226

«Порівняльні життєписи» 76, 224

Полібій із Мегаполя 22, 46, 76

«Загальна історія» 46

Помпонації П. 136

Порфирій 131, 135

Посідипп 69, 231

Прокл 71, 72, 130, 131, 241

«Хрестоматія» 71

Проперцій Секст Аврелій 220, 223, 228

Протагор 44

Псевдо-Лонгін 121, 242

«Про високе» 121, 242

Пселл М. 130–132

«Синопис» 132

Птолемей I Сотер 45

Птолемей II Філадельф 119

Пуришев Б. І. 242

Пушкін О. С. 235

## Р

Рабле Ф. 189, 234

Радциг С. І. 233, 242

Ранке Л. фон 212 «Ранкова пісня» 142

Расін Ж.-Б. 13

Рильський М. Т. 224

Романіс Г. де 137

«Роман про Ренара» 216

Романи про Трістана й Ізольду 218

«Роман про Троянду» 216

Рубанова Г. Л. 227

Рютбеф 218

«Чудо про Теофіла» 218

Рюдель Д. 198

«Канцона» 198

## С

Савонарола Д. 177

Сапфо 44, 70, 92, 215, 228, 231

«До Афродіти» 70

Свідзінський В. С. 228

Світоній 236

Севільський І. 179

Секст Емпірик 241

Семенов-Тянь-Шанський А. 90, 93

Сен-Вікторський Гуго 170

Сенека (Молодший) Луцій Анней 17, 26, 31,  
64, 222, 225, 228

Септімій Квінт 186

Септуагінта 76, 119–121, 138, 217

Сілій Італік 11, 33

«Пуніка» 33

Сімонід Кеоський 40–41, 88, 231

«Епітафія бідняка» 88

Сковорода Г. С. 14

Скот Д. 173

Содомора А. О. 40, 88, 90, 92, 93, 228, 227

Соколов Ю. М. 243

Сократ 122

Солон з Афин 20, 30, 177, 215, 222, 231

Софокл 10, 20, 33, 51, 66, 72, 86, 97, 130, 215,  
220, 228, 228, 230, 231

«Антигона» 215, 228, 230

«Слідопити» 72

«Цар Едіп» 51, 86

Сповідник Максим 130

«Старша Едда» 188, 208, 218

Стацій Публій Папіній 11, 31

Стесіхор 10, 215, 231

Страсбурзький У. 171

Стрільців В. С. 229  
Стрільців П. С. 229  
Стурлусон С. 196, 203  
«*Молодша Еdda*» 196, 203  
Султанов Ю. І. 127, 230

## Т

Татаркевич В. 168, 169, 172, 174, 175, 177, 179  
Татіан 186  
Тахо-Годі А. А. 242  
Тацит Публій (Гай) Корнелій 22, 37, 47  
Темп'є С. 136  
Тен Б. 81, 86, 87, 230  
Теогнід 228  
Теокрит 81, 226, 231, 237  
Теренцій Публій Афр 22, 53, 62, 216, 226  
Терещенко М. 198, 199  
Тертуліан 176, 186  
Тібулл Альбій 220, 223, 228  
Тіртеї 215  
Тісії 45  
Тодоров Цв. 234  
Томашевський Н. Б. 243  
*Tora* 76, 119, 121  
Тронський Й. М. 61, 243  
Труа К. де 206, 207, 218  
Тюпа В. І. 24

## Ф

Фалес з Мілета 117  
Фарбі П. 196  
«*Повна риторика*» 196  
Федр 22, 221, 225, 229, 236  
Філіпп II 118  
Філіппід 69  
Філон Олександрійський 179  
Фічіно М. 171  
Флавій Філострат 62  
Фокілід 41, 42, 44, 231  
Фотій 129  
«*Міріобібліон*» 129  
Фракійський Діонісій 130  
«*Мистецтво граматики*» 130  
Франко І. Я. 220, 231  
Фрідріх I Барбаросса 151  
Фрідріх II Гогенштауфен 136

Фронтон Марк Корнелій 47  
Фуکید 43, 44, 47, 75, 130  
«*Історія Пелопонеської війни*» 43, 75

## Х

Харітон 48  
«*Херей і Калліроя*» 48  
Хосров I Ануширван 133

## Ц

Цимбалок Ю. В. 224, 231  
Ціцерон Марк Туллій 19, 22, 32, 33, 61, 64, 65, 73, 216, 224, 225, 236  
«*Про знаходження*» 61

## Ч

Чалоян В. К. 117, 118, 133, 243  
Чанишев А. М. 244  
Чернишевський М. Г. 50  
Чижевський Д. І. 232  
Чистякова Н. О. 56, 244

## Ш

Шаповалова М. С. 227  
Шатільонський Вальтер 142  
«*Вірші зніви на свято посиха*» 142  
Шевченко І. І. 232  
Шекспір В. 120  
Шервінський С. 86  
Шишмарьов В. Ф. 243  
Шмігер Т. 229

## Ю

Ювенал 216  
Юе П. Д. 48  
Юстиніан 118, 133  
Юстин Філософ 186  
Юстин Марк Юніан 11

## Я

Ярхо Б. І. 245  
Ярхо В. Н. 246

«*Carmina Burana*» 142

Sommerstein Alan Н. 20



*Навчальне видання*

**ІГОР ВОЛОДИМИРОВИЧ КОЗЛИК**

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА  
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ  
(ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ)  
(Українською мовою)**

*Друкується за ухвалою Вченої ради  
Факультету філології Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника (протокол № 1 від 22 вересня 2022 р.)*

Текст надруковано в авторській редакції

*ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНЕ ЗА ФІНАНСОВОЇ ПІДТРИМКИ ЄВИ ОМЕЛЬЧУК*

Коректор	М.-М.В.Савчин
Редактор англомовних текстів	І.Л.Пастернак
Комп'ютерна верстка, оригінал-макет	І.В.Козлик
Обкладинка	І.С.Петров

Підписано до друку 11.10.2022. Формат 60x84/16.  
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Cambria, Times New Roman.  
Умовн. др. арк. 14,76. Наклад 300.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»  
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2 тел. (0342) 77-98-92

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11.2008 р.



**IHOR VOLODYMYROVYCH KOZLYK**

**(CV)**

Ivano-Frankivsk, Ukraine

E-mail: [ihor.kozlyk@pnu.edu.ua](mailto:ihor.kozlyk@pnu.edu.ua)

Web-page on the site of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University: [ihor.kozlyk@pnu.edu.ua](mailto:ihor.kozlyk@pnu.edu.ua)

Web-page in

Wikipedia: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Козлик\\_Ігор\\_Володимирович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Козлик_Ігор_Володимирович)

ORCID 0000-0001-8262-1748

**Work experience**

Since 1990 up to the present day I have been working at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (till August 1992 – Ivano-Frankivsk State Teacher Training Institute named after Vasyl Stefanyk). Occupied the following positions: Assistant at the Chair of Russian and Foreign Literature (1990-1992), Associate Professor (1992-2009) and Full Professor (2009-2012) at the Chair of World Literature, from 2012 Head of the Chair of World Literature, from 2014 till now Head of the Chair of World Literature and Comparative Literary Studies.

Since 1987 I have published more than 200 scientific, scientific-methodological and scientific bibliographical works including the monographs “In F.I. Tiutchev’s world of poetry” (1997), “Theoretical study of philosophic lyrics and vital problems of literary criticism” (2007), the book “Profession from the perspective of humaneness” (2016), textbooks including “Medieval and Renaissance world literature: manual [for students of higher schools]” (2011, approved by the Ministry of Education of Ukraine), articles and methodological recommendations. The scientific works are published in Ukraine, the Russian Federation, the Republic of Poland and the Czech Republic. (Ref.: Kozlyk, I. (2021), *Greetings to myself: bibliographical index of own works*, Ivano-Frankivsk, 72 p. (in English), available at: [https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2022/05/Kozlyk\\_Bibl\\_Engl\\_with-cover.pdf](https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2022/05/Kozlyk_Bibl_Engl_with-cover.pdf)).



Constantly take part in International, All-Ukrainian and Regional scientific, scientific-practical conferences on the problems of literary criticism methodology, theory of literature, history of literary criticism, history of Slavic literatures and methods of teaching literature related subjects in higher educational institutions.

### **Education**

In 1983 graduated from Philology Department of Ivano-Frankivsk State Teacher Training Institute named after Vasyl Stefanyk, speciality "Russian Language and Literature", qualification "Teacher of Russian Language and Literature".

In 1990 completed the postgraduate course at T.G. Shevchenko Institute of Literature of Academy of Sciences of Ukrainian RSR (now NAS of Ukraine) ahead of time. In April 1990 defended the thesis "F.I. Tiutchev's lyrics in the context of 19<sup>th</sup> century Russian poetry" and obtained the degree of Candidate of Philology, speciality 10.01.01 – Russian Literature.

In November 1993 was assigned the title of the Associate Professor of the Chair of World Literature. In April 2008 defended the thesis "Philosophic lyrics: differentiation of types and genre integration" at T.G. Shevchenko Institute of Literature of Academy of Sciences of Ukraine and obtained the degree of Doctor of Philology, speciality 10.01.06 – Theory of Literature.

In November 2010 was assigned the title of Professor of the Chair of World Literature.

Repeatedly attended scientific training at T.H. Shevchenko Institute of Literature of Academy of Sciences of Ukraine.

### **Professional skills**

In scientific sphere – organize and do scientific research related to different aspects of contemporary literary criticism.

In teaching – conduct lessons of various kinds and forms to classes consisting of different number of learners of different backgrounds.