

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО

Майстренко М.І., Майстренко Л.В.

Міфологема Еросу в античних та середньовічно-  
ренесансних вимірах

Монографія

Миколаїв

2018

## ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ МІФОЛОГЕМИ ЕРОСУ.....	14
1.1. Міфологічні парадигми Еросу .....	14
1.2. Філософія Еросу в культурно-історичній та літературно-мистецькій перспективі .....	22
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ РЕАЛІЗАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОГО КОНЦЕПТУ ПЛАТОНА ПРО ДВА ЕРОСИ У ЛІТЕРАТУРІ ПРИНЦИПАТУ АВГУСТА: ТИПОЛОГІЯ ТА СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ.....	37
2.1. Просвітлений Ерос Вергілія: мотиви вселенської любові та заперечення лібідо.....	40
2.2. Ерос Овідія: естетизм чуттєво-витончених форм земного Еросу «Любовних елегій» як специфіка світовідчуття античної людини.....	55
2.3. Варіативно-психологічні моделі земного Еросу«Героїд».....	73
2.4. Наративні стратегії еротичної дидактики в Овідієвому «Мистецтві кохання».....	85
2.5. Від лібідо до вселенської любові: кохання як взаєморозуміння у «Метаморфозах».....	98
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ МІФОЛОГЕМИ ЕРОСУ НА МЕЖІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ: НЕБЕСНО-ОДУХОТВОРЕНИЙ ЕРОС ДАНТЕ .....	110
РОЗДІЛ 4. ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕАЛИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ .....	134
4.1. Ерос життя і творчості петрарки .....	141
РОЗДІЛ 5. СПЕЦИФІКА ЗРІЛОГО АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ ТА ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ШЕКСПІРА .....	156
5.1.Антагонізм земного та небесного кохання в поемі «Венера та Адоніс» Шекспіра».....	159

	3
5.2. Ерос як руйнівне начало в поемі «Лукреція».....	165
5.3. Відродження античних ідеалів природного кохання (ius naturale) та його трагізм в «Ромео і Джульєтті».....	169
5.4. Соціально-культурні контексти мотиву згубних пристрастей у драмі «Антоній і Клеопатра».....	179
ПІСЛЯМОВА.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	203

## ПЕРЕДМОВА

Питання міфу як універсального позачасово-просторового культурного феномену, його складових (міфологема, міфема) тісно пов'язане зі стихією міфологічного вираження та його осмислення у словесних та пластичних мистецтвах, де художній образ стає інобуттям міфу як носія закодованих у часі й трансформованих легендарно-міфологічних образів з проекцією на сучасні реалії.

Міфопоетичний комплекс є одним із пріоритетних об'єктів вивчення у сучасному літературознавстві, зокрема, компаративістиці; його студіювання допомагає глибше проникнути в іманентний зміст художнього тексту, зазирнути у творчу лабораторію митця, досягнути типологію та специфічні особливості відображених у літературі різноманітних концептів, осмислити морально-психологічні проблеми та загальнолюдські істини, що хвилювали різних авторів, які творили в одному культурологічному просторі, в одній сфері ідей.

Єдність світового літературного процесу, необхідність з'ясування загальносвітських закономірностей розвитку національних літератур та особливості, що становлять їхню самобутність, стимулюють розвиток типологічних досліджень. У літературознавчих студіях розширюється семантичне коло міфу і його складників, помітне тяжіння до інтенсивного вивчення інтеграції міфологем у художньому творі.

Оскільки Ерос належить до незмінно актуальних, універсальних понять, міфологема Еросу знаходить різні трансформації в літературі від античності до сучасності. Ерос – один з найдавніших та найуніверсальніших основ світобудови, могутнє джерело життя, нездоланна стихія й енергія, символ ідеально-вічних цінностей, якими утримується все живе. Ерос перетворює хаос у космос, єднає матерію з духом, тіло – з душею, підносить людське єство від чуттєвих прагнень до духовних висот, сягаючи найвищої

цінності – Абсолюту. Ерос – джерело творчості, пошук і шлях до прекрасного, одна з головних тем світової літератури. Кожен народ, кожна нація мають своє розуміння сутності Еросу, в якому відбилися особливості національної культури, ментальності: отже, дослідження літературного втілення міфологеми Еросу, яке в компаративному аспекті дозволяє визначити спектр міфологічних парадигм, розкрити механізм поєднання сакрального і профанного в інтерпретації любовних текстів, окреслити градацію смислових значень міфологічної парадигми, належить до пріоритетних проблем сучасного порівняльного літературознавства і визначає актуальність теми дослідження.

Художньо-літературні висвітлення міфологеми Еросу і філософсько-теоретичне осмислення відповідного феномену найрізноманітніші і в порівняльному аспекті світового літературного процесу (Античність – Новий час) набувають особливого звучання.

До проблеми Еросу протягом історії людства зверталися різні автори. Філософське осмислення Еросу отримало в літературі вельми оригінальні інтерпретації. «Бенкет» Платона – один з найвидатніших творів європейської теорії кохання. Згодом учення Платона розвивали В. Шопенгауер, К.-Г. Юнг, Е. Фромм, Г. Маркузе, Дені де Ружмон, В. Розанов, В. Соловйов, Б. Вишеславцев, О. Лосєв, В. Шестаков та інші науковці. До образу Еросу звертається Г. Сковорода у творах «Жена Лотова», «Алфавіт, або Буквар миру». Окремі аспекти міфологеми Еросу стали об'єктом аналізу українських вітчизняних вчених: У. Головач (сотеріологічна спрямованість ідеї платонівського Еросу), О. Луценко (ідея божественного Еросу в Б. Вишеславцева); В. Малахова (вчення Платона про любов як «матрицю» християнського осмислення любові), І. Мозгового (вплив неоплатонізму на східну патристику та російське православ'я, П. Павленко (запозичення християнством антропологічної моделі Платона). Робота А. Михайлової присвячена Еросу як естетичній і поетологічній проблемі української прози 20-30 років ХХ століття. Незважаючи на постійний інтерес вчених до

одвічної теми проблема Еросу залишається невичерпною й актуальною.

Міфологема Еросу займає важливе місце і в сучасному зарубіжному літературознавстві. Праця Ф. Альбероні «Закоханість і кохання» присвячена феномену романтичного кохання у Данте і Шекспіра. Робота Г. Рубін «Закоханий Данте: Найкраща світова поема та її вплив на історію» присвячена впливові Еросу Данте на світову літературу. Дж. Хайт у роботі «Читання Данте і як його розуміти», наголошує на взаємозв'язку Еросу Данте з християнськими чеснотами. Праця Г. Херфорда «Розуміння Шекспіром кохання і подружжя» присвячена поетичним творам Шекспіра, в яких Ерос розглядається у філософсько-релігійному та політичному контекстах. А. Яфонт в роботі «Міфологія кохання Шекспіра і Овідія в культурі Ренесансу» розглядає вплив «Метаморфоз» Овідія на любовну лірику Відродження та поезію Шекспіра. К. Вернер і Р.М. Лі в роботі «Кохання і щастя : Ерос у розумінні Данте, Шекспіра, Джейн Остін і Рев Ел Гріна» досліджують генезис Еросу Данте і Шекспіра, а також зв'язок між щастям та коханням.

А. Шопенгауер твердив, що статева пристрась є головною в житті людини і переважаючою над усіма іншими пристрастями. Статева любов після любові до життя є наймогутнішою і найдійовішою з усіх пружин буття, вона безперервно поглинає половину сил і думок молодої людини, складаючи мету майже всього людського прагнення. Вчений наголошував, що «незнищенна внутрішня сутність людини продовжує жити у майбутніх поколіннях; рід, який складає корінь всяких любовних відносин, починаючи з миттєвої схильності, і закінчуючи найсерйознішими почуттями, є головним у цих відносинах. Цей інтерес є найважливішою справою життя: вдача або невдача в ньому зачіпає людину найбільше» [178, с. 402].

Статева пристрась є головною і в житті, і в художніх творах: без любовної інтриги немає інтересу. На думку А. Шопенгауера, любовна схильність тяжіє до здоров'я, сили і краси – до молодості, бо вона перш за все прагне встановити родовий характер людського виду, як основу всякої

індивідуальності.

Геній роду веде постійну боротьбу з геніями-охоронцями індивідуального, і рід, в якому лежать корені нашої сутності, має на нас більше права, ніж індивідуальне. Тому що пристрасть базується на ілюзії, цінній і для роду, і для індивідуума, то після досягнення задоволення метою, ці чари зникають. Дух роду, заволодівши індивідуумом, знову відпускає його на волю, а індивідуум не відчуває себе щасливим. Він відчуває, що його обманула воля роду. А. Шопенгауер зауважує: «Якби пристрасть Петрарки була задоволена, то з цього моменту зникли б його пісні, як замовкає птиця, відклавши свої яйця» [178, с. 401].

У Західній Європі панівною концепцією, що визначила розуміння та інтерпретації кохання, еротики, сексу стало вчення З. Фрейда, в якому сутність Еросу зводиться до головного статевого інстинкту, сексуальної енергії – лібідо. Лібідо у З. Фрейда завжди *libido sexualis*. К. Юнг у своїх працях заперечує пансексуалізм З. Фрейда, вважаючи лібідо душевною енергією взагалі, в усіх її різноманітних формах та метаморфозах [160].

Е. Фромм трактував любов як дійову силу в людині, як мистецтво, що вимагає зусиль і знань, тісно пов'язане з культурою людини. «Ми хочемо переконати читача, що усі його спроби любити залишаться марними до тих пір, поки він не спрямує усі свої зусилля на розвиток своєї особистості в усій її цілісності, – зауважує вчений, – бо неможливо отримати задоволення в коханні до однієї людини, якщо ви не здатні любити ближнього взагалі, якщо у вас немає справжньої скромності, мужності, віри і дисциплінованості» [161, с. 110].

Любов для Е. Фромма – це спосіб долання людського відчуження, це фундаментальна потреба злитися з іншою людиною для пізнання таємниці людини. Проте крім загальної екзистенціальної потреби єднання Е. Фромм звертався до біологічної потреби єднання чоловічого і жіночого полюсів, ілюструючи статеву поляризацію міфом про андрогінів за Платоном: спочатку чоловік і жінка складали єдине ціле, а згодом їх розрізали на

половинки, і з цього часу кожна чоловіча половина приречена шукати свою жіночу половину, щоб знову з'єднатися з нею [161, с. 126-127].

Дослідження відомого німецько-американського філософа Г. Маркузе «Ерос і цивілізація» присвячена філософському осмисленню вчення З. Фрейда. Відправним пунктом роздумів Г. Маркузе є гіпотеза З. Фрейда про два фундаментальні інстинкти в людській природі – потяг до життя і потяг до смерті (Ерос і Танатос). Якщо для З. Фрейда Ерос грандіозно-кількісне і якісне розростання сексуальності, то для Г. Маркузе Ерос – інстинкт життя, скований і виснажений нездоровою цивілізацією [100, с. 212]. На думку вченого, цивілізація живиться енергією заборони в Ероса шляхом її десексуалізації і сублимації, тому веде до фатального ослаблення Еросу на користь Танатоса.

Д. де Ружмон у праці «Любов і західна культура», спираючись на дані історії, культури, соціології, розглядає міф про «Трістана та Ізольду» і його вплив на європейську культуру впродовж багатьох століть [134]. Еросу присвячені роботи американських вчених П. Людвіга і Дж. Родерса. П. Людвіг виступає проти звуження поняття Ероса до сексуального бажання у монографії «Ерос і поліс: бажання і суспільство в грецькій політичній теорії» [199, с. 8]. З ним погоджується Дж. Родерс у праці «Ерос, мудрість і мовчання. Еротичні діалоги Платона», наголошуючи, що Ерос – це «бажання, дотичне з людською пристрастю, але набагато глибше, ніж сексуальне бажання» [206, с. 3].

До потайних питань статі та інтерпретації сексу, еротики, кохання звертався російський вчений В. Розанов, який вважав статево любов джерелом життя. Він ототожнював любов з красою та істиною, вважаючи, що людина народжується для кохання (праці «Уединенное» [132], «Опавшие листья» [131], «Мимолетное» [130]). Проте вчення про любов у працях В. Розанова, як і в А. Шопенгауера, – родове: смерть перемагається народженням дітей. Для Розанова статева любов є джерелом життя, тому він критикує християнське ставлення до плоті пов'язане з гріхопадінням.



Розглядаючи міфологему Еросу як естет та мораліст, В. Розанов залишив поза увагою філософію Еросу разом з питанням моралі, етики та естетики.

В. Соловйов, навпаки, вбачав у коханні особистий порив. На його думку, любов має індивідуальний характер. У тварин родове життя є головним, у людини індивідуальне торжествує над родовим. В. Соловйов вважав, що любов врятовує індивідуальність від егоїзму. Шляхом кохання ми стверджуємо іншу індивідуальність. Любов – це заперечення егоїзму, перестановка центра нашого життя, перенесення нашого інтересу з себе на іншу людину. В. Соловйов наголошував: «Справжня любов та, яка не тільки стверджує у суб'єктивному почутті безумовне значення людської індивідуальності в іншій людині і самій собі, але й виправдовує це безумовне значення в дійсності, насправді звільняє нас від неминучої смерті і наповнює абсолютним змістом наше життя» [145, с.32].

Величезна моральна сила кохання на думку В. Соловйова в тому, що вона заперечуючи егоїзм, відроджує особистість у новій моральній якості: «Любов, як дійсне долання егоїзму, є справжнім оправданням і порятунком індивідуальності» [145, с.18]. При цьому головною силою, здатною заперечити вроджений людині егоїзм, є саме статева любов, бо вона зберігає рівність між двома партнерами. Проте, визнаючи важливість плоті, статевого кохання, В. Соловйов наполягав на необхідності просвітлення та одухотворення плоті: фізична сторона кохання важлива, проте вона не є головною метою. Справжня любов буває без фізичного єднання, а фізичне – без всякого кохання. Якщо фізіологія стає метою, вона знищує любов.

Отже, в основі філософського вчення В. Соловйова лежить платонізм, поєднаний з принципами християнської етики. У статті «Життєва драма Платона» він виділяє і розвиває три головні ідеї Платона: ідею андрогінізму, духовної тілесності та боголюдяності. В. Соловйов бачив у коханні два начала: природне та ідеальне; процес Еросу, на його думку, включає і низхідну лінію, і висхідну, тобто Афродіту Земну і Афродіту Небесну. Проте в Афродіті Небесній відроджується образ Божий – ідеальне начало, тісно

зв'язане з образом вічної Жіночості. Любов у В. Соловйова – це не тільки возз'єднання протилежних людських половинок в душі платонівської філософії, але й злиття зі світовою душою, яка в душі середньовічної містики асоціюється в нього з образом вічної Жіночості, з Софією, як у Данте (трактат «Софія»). У поемі «Три свідання» відкривається ще один аспект космічно-антропологічного єства Софії, а не тільки «вічної жіночості». Тут Софія вперше переживається як кохана і як вічна подруга, як існуюча у безконечності, як предмет інтимного переживання філософа і поета. На думку О. Лосева, в часи створення «Софії» В. Соловйов знаходився під сильним впливом пантеїстичних ідей [89, с. 196].

М. Бердяєв розглядав Ероса як творче злиття чоловічого та жіночого начал і вважав, що в сексуальному житті є щось принизливе для людини [17, с. 75-76].

Представником філософсько-платонічного напрямку в російській теорії любові був Б. Вишеславцев, який у книзі «Етика преображеного Ероса» співставляє традицію християнського платонізму, що йде від В. Соловйова і М. Бердяєва, з сучасною психологією. Він протиставляє З. Фроїду платонічне і християнське розуміння сублімації.

С. Аверінцев виділяє чотири види любові, які існували в Давній Греції. «Ерос» – стихійна і пристрасна самовіддача, «Філія» – любов-дружба, «Сторге» – любов-ніжність, «Агапе» – любов до ближнього [2].

О. Лосєв, коментуючи «Бенкет» Платона наголошував на чуттєво-духовному характері платонівського Ероса, який є вічним прагненням та естетичним переживанням двох закоханих [90, с. 14].

Дослідження В. Шестакова «Русский Эрос, или Философия любви в России» присвячене російським авторам початку ХХ століття, які займалися питанням теорії та філософії кохання. У ньому зібрані маловідомі сучасному читачеві твори філософів, релігійних діячів, письменників та поетів. У монографії «Ерос и культура: Философия любви и европейское искусство» В. Шестаков розглядає багатовікову історію осмислення Ероса, духовного та

чуттєвого від античних часів до сучасності. Автор монографії показує, як в контексті європейської культури і філософської думки формувалися уявлення про природу та сенс кохання і яким чином ці уявлення впливали на мораль, літературу, поезію та образотворче мистецтво, починаючи від Платона до російського вченого Л. Карсавіна [176]. Хоча монографія В. Шестакова носить всеохоплюючий характер, проте головні акценти в монографії поставлені на взаємозв'язку Еросу з культурою – на філософії Еросу та краси, а також на висвітленні Еросу в образотворчому мистецтві. Різним видам російського Еросу присвячені праці Г. Гачева «Русский Эрос» [40], «Национальные образы мира» [38], «Образ в русской художественной культуре» [39].

Упродовж 25 віків, що минули після появи «Бенкета» Платона, найвідомішого в історії філософії твору про любов, сотні мислителів, філософів і художників слова безперервно звертаються до діалога «Бенкет» і сперечаються з думками його героїв. Як зауважує англійський філософ Уайтхед, що вся нова філософія – це безперервний коментарій до діалогів Платона. Він писав: «Найправдоподібніша загальна характеристика європейської філософської традиції полягає в тому, що вона являє собою серію приміток до Платона» [152, с. 32].

Незважаючи на постійний інтерес вчених до одвічної теми, проблема Еросу залишається невичерпною і завжди актуальною.

Мета дослідження: у процесі компаративного прочитання концептів Еросу у творах античних авторів (Платона, Вергілія, Овідія) і в поетів Нового часу (Данте, Шекспіра) визначити модифікації та трансформації міфологеми Еросу у згаданих митців, виявити спільні та відмінні риси цих трансформацій. Завданням роботи було проаналізувати

- проаналізувати найдавніші міфологічні та філософські концепти міфологеми Еросу;
- визначити головні сутності Еросу Платона в діалозі «Бенкет», розкрити платонівський ідеал земного і небесного кохання;

- з'ясувати природу одвічної актуальності філософського відкриття Платона про любов Земну та любов Небесну, його життєвості в літературних творах античних та ередньовічно-ренесансних авторів
- виявити характерні особливості міфологеми Еросу у творах Вергілія та Овідія, визначити відмінності між ними та їх вплив на літературу Нового часу;
- розкрити дантівський ідеал небесного кохання як процес сублімації, як прагнення до морального вдосконалення в душі християнського аскетизму у порівнянні з Еросом Петрарки.
- розглянути характерні особливості міфологеми Еросу в поемах Шекспіра «Венера і Адоніс», «Лукреція», у драмах «Ромео і Джульєтта» та «Антоній і Клеопатра».

Теоретико-методологічною основою монографії, крім згаданих праць Платона, А. Шопенгауера, Е. Фромма, Д. де Ружмона, В. Розанова, В. Соловійова, Б. Вишеславцева, О. Лосєва, стали праці О. Анікста, М. Габлевич, М. Гартмана, М. Гаспарова, І. Голенищева-Кутузова, Р. Грейвса, О. Дримби, Ф. Зелінського, Е. Курціуса, С. Ошерова, Л. Пінського, А. Содомори, С. Шервінського та інших дослідників. Концепція роботи формувалася також під впливом компаративістичних праць Ж. Б. Корстіуса, Д. де Ружмона, І. Неупокоевої, О. Діми, Д. Дюришина, Г. Вервеса, К. Гільєна, Д. Наливайка, А. Нямцу, А. Волкова та ін. Методологічним підґрунтям пропонованого дослідження слугують відповідні праці С. Пригодія, Л. Грищик, А. Гурдуза та ін. вчених.

Вибір методів зумовлений особливостями наукової проблематики теми, вирішення якої ґрунтується на відборі, систематизації, порівнянні, текстуальному аналізі відповідного матеріалу. Головним методом дослідження є порівняльно-історичний з генетичними та контактними підходами, які у безпосередньому або в опосередкованому діалозі Вергілія, Овідія, Данте, Шекспіра визначають специфіку функціонування міфологеми

Еросу. Аналіз літературознавчої рецепції античних авторів у середньовічних та ренесансних поетів здійснено за допомогою системно-описових методів. Порівняльно-типологічний метод шляхом аналогій, паралелей, міфологічних варіацій використано для виявлення літературних явищ за спільними та відмінними диференційованими ознаками. Зіставно-методологічний метод дає можливість розкрити міжлітературні закономірності міфологеми Еросу різними авторами, допомагає максимально наблизитись до іманентного змісту художнього тексту. Інтертекстуальний аналіз визначає різні концепти авторського підходу розкриття феномену Еросу. Психологічний метод використано для пізнання внутрішнього світу митця, його авторської інтерпретації міфологеми Еросу.

У роботі отримано нові об'єктивно аргументовані результати, вперше у вітчизняній компаративістиці систематизовано структурні, тематичні та світоглядні характеристики міфологеми Еросу в їхньому взаємозв'язку як комплексного явища протягом визначеного часового відрізка, розвинуто усталені уявлення про міфопоетичну парадигму в античній, середньовічній та ренесансній літературах; до наукового обігу введено літературні факти, які раніше не були відомі не тільки вітчизняному читачеві, але й українському літературознавству. У роботі показано, що античний Ерос – чуттєво-земний; Ерос Данте – небесний; твори Шекспіра ілюструють відроджений античний Ерос з новим ставленням до кохання як до найвищої духовної цінності, задля якого можна пожертвувати усім – навіть життям.

## **РОЗДІЛ 1**

### **КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ МІФОЛОГЕМИ ЕРОСУ**

### 1.1. Міфологічні парадигми Еросу

Ерос грецькою мовою – любов, кохання, переважно пристрасть, жага, жагуче прагнення, бажання; предмет любові, насолода, радість [64, с. 670]. У давньогрецьких міфах вперше у «розпливчастих магічних уявленнях та відповідних культурах поступово народжувались ідеї про всезагальну силу, що лежить в основі життя, яка й сама за своїм змістом є цим життям. У давній Греції цю силу називали Еросом. Він з'явився ще задовго до богів і був єдиною основою впорядкування і процвітання світу. Ерос охопив усі природні і суспільні явища, став смислом усього того, що здійснюється у природі» [154, с. 203]. Як узагальнено відображена первісною свідомістю дійсність, Ерос постає у вигляді одухотворених істот та антропоморфно-чуттєвих персонажів (Афродіта) або стає головною космогонічною потенцією світу (Ерос).

Греки сприймали любов як глибоке почуття освячене богами, вважаючи Афродіту і Ероса головними богами кохання. Афродіта – одна із найважливіших богинь олімпійської родини, символ кохання і краси, завжди стояла біля закоханих, благословляючи зближення тіл і душевний потяг як радість життя. Культ Афродіти близький до культів східних богинь родючості – вавілонської Іштар, фінікійської Астарті та малоазійської Великої Матері Кібели. Саме тому походження Афродіти може бути малоазійським. Як і Кібелу, так і інших богинь родючості, її супроводжують приборкані любовним бажанням дикі звірі – леви, вовки, ведмеді [107, с. 133]. У Троянській війні вона виступає на боці троянців, пов'язана з ними родинними вузлами. Її коханцем був прекрасний юнак Адоніс [105, с. 29].

За Гомером, Афродіта – дочка Зевса й Діони (Іліада V, 570). Гесіод розповідає зовсім інший варіант походження Афродіти: вона народилася з

морської піни («Теогонія», 189–200), яка утворилася із крапель крові оскопленого Кроносом Урана. Народження богині з піни або від морської богині Діони, розповсюдження культу Афродіти на островах та гаванях, прізвиська Афродіта-Понтія, (Афродіта-Морська), Афродіта-Ліменія, (Афродіта-Портова), Афродіта-Анадіомена – (Та, яка виринає з води тощо) дають підстави думати, що Афродіта первісно була також морською богинею – покровителькою мореплавства [105, с. 29]. Прізвиська богині свідчать про те, що культ Афродіти був поширений скрізь, де жили греки: від Кіпру і Малої Азії на сході до острова Сицилія на заході [105, с. 30].

За іншою версією міфу Афродіта – улюблена дочка Зевса, дружина бога вогню та ковальського ремесла кривоногого Гефеста, якому вона часто зраджує з богами та смертними чоловіками. У VIII пісні «Одіссеї» співець Демодок розповідає, як справний коваль Гефест викував невидиму сітку, що заплутала Афродіту й Ареса під час їхнього любовного побачення, і виставив коханців на посміховисько всім олімпійцям (VIII, 266-366). Міфи пізнішого походження розповідають про шлюб Афродіти з Аресом, в результаті якого у них народилось п'ятеро дітей: Гармонія, Ерос, Антерос, Фобос і Деймос. Сином Афродіти від Гермеса вважався Гермафродіт [105, с. 29].

Любов до Адоніса викликала суперечку Афродіти з Персефоною, розв'язану Зевсом: частину року Адоніс повинен був знаходитися у підземному царстві з Персефоною, інший час на землі – з Афродітою. У міфі про суд Паріса Афродіта перемагає Афіню та Геру. Паріс визнає її найкрасивішою жінкою і віддає їй золоте яблуко (Гесіод. Теогонія, 188-210; Гомерівський гімн до Афродіти VI, 3-5).

Як богині родючості Афродіти були присвячені горобець, голуб і заєць. Мирт, троянди, мак і яблуко – рослинні атрибути богині. Морська богиня Афродіта зображувалася з дельфіном. Морські їжаки та каракатиці вважалися її священними тваринами [55, с. 34]. Постійними супутниками Афродіти були Харити, Ерос та Гори – богині, що керували змінами пір року, порядком у природі та людському житті [137, с. 48].

На ранніх етапах розвитку античної міфології Афродіта символізувала первісні творчо-продуктивні сили природи. Вона – втілення жіночості та природної краси, символ родючості, сексуального бажання, вічної весни та вічного оновлення життя. У четвертому гомерівському гімні Афродіта зображена закоханою у троянського героя Анхіза. І ця любов передана у стилі витончених картин пізніших часів, хоча сама Афродіта наділена рисами матриархальної володарки, перед якою відчувається нікчемність чоловічого начала [107, с. 133]. Афродіта завжди в оточенні троянд, миртів, анемонів, фіалок, нарцисів, лілій. Богиня володіє космічними функціями проникливого всесвітнього кохання та магічним поясом – талісманом кохання. Магічний пояс, в якому приховувалась таємниця чарівності богині, був її постійним атрибутом. Жінки, які виходили заміж, офірували Афродіті виткані ними пояси. Вишитий світлими узорами, пояс знаходився на грудях богині. Про нього розповідає Гомер в XIV книзі «Іліади»:

*Мовила це й розв'язала на грудях вишиваний пояс,  
Світлоузорий, що в нім розмаїтні таїлися чари:  
Запал кохання, жадання жагуче, облесні розмови  
Та умовляння, що зводять із розуму найрозумніших [50, с. 239].*

Щоб приспати пильність Зевса, який ретельно стежив за греко-троянськими військовими подіями з небес і не дозволяв іншим олімпійцям втручатися в ці земні події, Гера скористалася чарівним поясом Афродіти, який діяв бездоганно. («Ти не повернешся, не досягнувши того, що бажаєш» XIV, 221). На горі Іді за допомогою любовних чар пояса Гера присипляє Зевса, і їхню любов Гомер оспівує як космічно-сакральний акт:

*Кроносів син схопив у обійми дружину.  
Зразу ж під ними земля квітучі зростила мурави,  
Лотоси зрошені, крокус і купи густі гіацинта  
Ніжні й м'які, що свої підносили високо стебла.  
Там і лягли вони в двох, і прекрасна обох огорнула  
Хмарка злотиста, і з неї блискуче спадали росинки [50, с. 345-346].*



У цій же «Іліаді» богиня кохання сприяє Парісу викрасти Єлену Прекрасну. Богиня завжди допомагає закоханим і переслідує тих, хто зневажає кохання. Вона покарала смертю Іпполіта і Нарциса, навіяла Пасіфаї та Міррі протиприродну любов, а Гіпсіпілу та лемноських жінок наділила гідким запахом [105, с. 29].

Сила богині кохання незборима. Про любов, яка перемогла земнородних людей, пернатих птахів у високому небі та різних звірів, оспівується у четвертому гомерівському гімні до Афродіти [52, с. 105]. Подібна думка стверджується і в інших гімнах: Афродіті підвладні не тільки люди й боги, але й усе земне. Думки Гомера співзвучні зі словами Евріпіда про Афродіту, що сіє любов на висотах ефіра і в безодні моря («Іпполіт», 437-450). Саффо благає богиню прилетіти до неї з ефірних висот [8, с. 149] і завітати з Криту на свято [104, с. 139].

У класичній олімпійській релігії Афродіта – богиня чуттєвого кохання, краси, любовних принад та чар. Її головні функції – відповідальність за шлюбні відносини та народження дітей. Вона спонукає до любовних зв'язків та шлюбів, хоча берегинею непорушного шлюбу вважалася Гера. Починаючи від Платона філософи почали розрізняти Афродіту-Пандемос – божество грубого чуттєвого кохання та Афродіту-Уранію, що вселяла людям піднесене ідеальне кохання. В античному мистецтві Афродіта зображувалася жінкою у розквіті сил і краси.

У римлян на відміну від греків Венера – богиня садів. Первісно вона – італійське божество, її ім'я означало «чарівність», «краса» і пов'язувалось з латинським прикметником «venustus» – «красивий», «витончений», або зі словом «venia» – «ласка богів» [107, с. 229]. Венера – мати Енея, батька Юла, легендарного предка роду Юліїв, до якого належав Гай Юлій Цезар. Вперше вона була ідентифікована з давньогрецькою богинею Афродітою на горі Ерікс у Сицилії, культ якої встановив Еней. Заступництвом Венери користувались Сула, Помпей. В епоху принципату Августа Венера прославлялася з особливим пієтизмом, її вважали матір'ю всього суцього,

прародичкою (Genetrix) римлян [107, с. 229, 231 ;138, с. 48].

Як богиня колосальної космічної енергії вона увічнена на небесах. Планета Венера відіграла важливу роль в астрології, де вона «ласкаве нічне світило», чоловік або жінка, оспіване поетами різних часів і народів. Вічно юну, всеоухотворяючу і життєдайну богиню Венеру, що володіє космічними функціями могутнього кохання, оспівує Лукрецій у вступі до поеми «Про природу речей».

*Мати Енея і роду його благодатна Венеро,  
Втіхо людей і богів! Під сузір'ями неба пливкого  
Повниш повсюдно життям судноносні моря і врожайне  
Лоно землі, завдяки-бо тобі зародитися прагне  
Всяке створіння й, покинувши темряву, глянуть на сонце.  
Тихнуть, богине, вітри, розбігаються хмари небесні  
Ще до приходу твого. Найніжніші до ніг тобі квіти  
Стелить умільця щедра – земля, посміхається море... [149, с. 27].*

Римський поет Вергілій також пов'язує з образом Афродіти-Венери родючість, розмноження всього живого на суші і на морі («Георгіки» III, 210-285).

Подібно трактувався й Ерос – божество, в якому відбилися найдавніші уявлення про устрій природи та космосу, сила, яка з'єднує елементи буття у цілісність, бог кохання, одно з космогонічних первоначал поруч з Хаосом, Геєю і Тартаром. Ерос – життєрадісний чинник, на противагу Танатасу – смерті, руйнації і знищенню життя. [155, с. 203; 79, с. 50; 107, с. 607]. Гомер не згадує Ероса серед богів. У Гесіода Ерос також не персоніфікований: він – одна із чотирьох перших космогонічних потенцій поруч із Хаосом, Геєю і Тартаром («Теогонія», 116-122). У міфograфа V ст. Акусілая Ерос, Ефір і Метіда (Думка) – діти Ереба та Ночі [205, с. 11].

В інших джерелах Ерос – сміливий стрілець, крилатий, вогняногучний, швидкий. Він грається з богами і смертними, майстерний, з подвійною природою, володар усіх ключів ефіра, неба, моря, землі і навіть

богині Реї, земноплідної, що все породжує, живить смертні душі, і навіть тієї, яка панує над широким Тартаром і шумливо солоним морем. Ерос єдиний володіє всім і всіма [205, с. 10].

У найдавніших джерелах Ерос – могутня світова сила, владне космічне начало, в образі якого грайлива любовна енергія зливається з могутністю світових стихій. У олімпійській міфології Ерос – син Афродіти та Ареса. Озброєний луком, стрілами і факелом, він супроводжує Афродіту, виконуючи її доручення; часто він не слухає свою матір, несе сум'яття і безпорядок [107, с. 291-292].

У давньогрецькій поезії Ерос – бог, що вселяє людині божевілля (Алкей, Сапфо). В Алкея Ерос – наймогутніший з богів. У Сапфо він подібний до гірського вітру, що все нищить і ламає, несучи і горе, і радість:

*Ерос мене знов мучить виснажливий,*

*Гіркотно-солодкий непереможний змій [137, с. 57].*

Сила Ероса незборима і Софокл в «Антигоні» присвячує йому третій стасим (р. 781-805). У трагедії «Іфігенія в Авліді» хор благає Афродіту подарувати чисте кохання, позбавлене любовного божевілля, яке несе «золотоволосий бог» з різними стрілами у своєму сагайдаку – бажаними та отруйними:

*Щасливий той, хто міру шануючи*                      *Друга – муку на ціле життя.*

*Серцем чистий неспрагло п'є*                              *Хай та друга од наших осель*

*Чар-напій Афродіти!*                                      *Якнайдалі, Кіпрідо, летить!*

*Дошкульна хіть не жалить його,*                      *Мірну дай знаду мені*

*Не знімає бурі в душі.*                                      *І бажання не надто палке.*

*Двома стрілами золотоволосий Ерот*              *Хай послужу я тихій любові,*

*Озброєний, дві вони в серце б'ють:*              *Хай відкину – бурхливу!*

*Лише одна – несе щастя тривке,*                      [69, с. 302-303]

На відміну від Алкея Евріпід виділяє дві сторони кохання, втілені в образі Еросу: ніжну пристрасть та любовне божевілля, яке спопеляє розум. Якщо Афродіта означає спокійну впевненість в силі кохання, Ерос –

бурхливу пристрасть, лукавість та легковажність. Подібно розглядає Ероса Плутарх у трактаті «Про Ероса».

Про архаїчний культ Еросу свідчить його кам'яне необроблене зображення у Феспіях, важливому беотійському святилищі, якого вшановували у вигляді необробленої кам'яної брили (Павсаній IX, 27). Пізніше там з'явилися статуї Праксителя і Лісіппа, на яких Ерос зображений у вигляді прекрасного юнака [106, с. 169].

В елліністичну епоху Ероса стали зображувати не юнаком, а красивим грайливим хлопчиком, часто з крильцями, луком та стрілами, які він пускає у богів та людей. Таким він зображений на фресках, настінних розписах та саркофагах. У цей же період виникає легенда про любов Еросу до Психеї, яку розповідає Апулей [11, с. 79-110].

Давньогрецькому Еросу ідентичні римські Амур та Купідон, проте з видозміненими функціями. А.Шопенгауер зауважує, що в Купідоні втілений геній роду, бо, незважаючи на свій дитячий вигляд, це жорстокий, вередливий, деспотичний демон, одночасно владика богів і людей, їхній тиран. Смертоносний лук, сліпота і крила – його атрибути. Останні вказують на його непостійність: вона виникає разом з розчаруванням, яке є результатом задоволення статевого інстинкту [178, с. 402].

У філософів класичної епохи Ерос – персоніфікація людських поривань та прагнень до божественної краси та пізнань добра. З VI ст. до н. е. виникають міфи, які визначають місце Еросу в олімпійській сім'ї богів.

Генеалогія Еросу складна, античні автори часто вважали Ероса не тільки постійним супутником Афродіти, але й її сином. Гомер не згадує його, у Гесіода Ерос – абстракція, могутня космічна сила, що існувала задовго до богів, одна із найуніверсальніших первенів світобудови. Пізніші автори зображують Ероса красивим хлопчиком-лучником зі стрілами, які він пускає у богів та людей. Про батька Еросу відомості також різні. Поет Івік вважає Ероса сином Хаосу, Евріпід – Зевса, Сімонід – Ареса. В інших джерелах Ерос не має батьків, або вони нам невідомі. Одні автори називали Ероса сином

Кроноса, богом старих дозевсових часів, інші – дитиною «олімпійської акушерки» Іліфії [205, с. 11]. За іншою версією, Ерос народився зі світового яйця і був першим із богів, бо без любові ніхто і ніщо не може народитися [55, с. 40]. Пізніше греки стали відрізняти давнього Ероса як втілення космогонічної сили кохання та родючості від юного бога кохання, сина Афродіти. Цицерон намагався систематизувати погляди давніх на походження Еросу. Він вважав, що Еросів було три: син Гермеса і Артеміди; син Гермеса і Афродіти, син Арея і Афродіти (Про природу богів, III, 60). У Платона Ерос – син Бідності і Багатства (Бенкет, 203в-е). Невизначеність генеалогії Еросу свідчить про те, що його культ не був розвинутим у Греції.

Міфологія подає різні версії про богів кохання, різні варіанти міфів, різні генеалогічні моделі. На ранніх ступенях розвитку античної міфології боги кохання тісно пов'язані з творчо-продуктивними силами природи (Афродіта) або космогонічними актами (Ерос). У міфах пізнішого походження їх функції звужені до основної. Римська Венера, аналог давньогрецької Афродіти, стає прародичкою римлян, матір'ю знатних аристократичних родів.

Поступово міфологія як універсальна система розуміння світу витісняється новими формами свідомості. Уже перші античні філософи, так звані досократики, створюють картину світу на природних або космічних первоначалах. Міфологічний космологізм стає основою філософської думки: перші філософські концепції кохання тісно пов'язані з міфологією як найдавнішою формою пізнання та пояснення світу. У натурфілософській поемі Емпедокла «Про природу» розвивається і перша філософська теорія кохання. Емпедокл, виступаючи противником міфології, створює свою деміфологізовану картину світу, в основі якого лежать природні начала. Тому Зевсом він називає вогонь, Герою – землю, Аїдонієм – повітря, Нестією – воду [91, с. 397]. Досократівська філософія, «виділяючи із міфології її абстрактну структуру, не позбавляє її матеріальності» [92, с. 496].

За Емпедоклом, вогонь, земля, повітря, вода – найдавніші від усіх

богів, «коріння речей» [19, с. 405]. Від цих чотирьох первоначал під впливом двох полярних космічних сил – Любові та Ворожнечі – виникає усе в цьому світі. Вірші Емпедокла, які цитує В. Мандес, засвідчують вічність ефіру [99, с. 95]. Любов і Ворожнеча постійно борються між собою і ця боротьба є джерелом вічного руху. Спочатку в космосі панує Любов, що несе мир і порядок. Цей стан, спричинений Любов'ю, Емпедокл уявляє у вигляді кулі, скрізь рівної самій собі. Куля в Емпедокла – «єдина і множинна, незмінна та змінна» [81, с. 212], є перевагою любові [28, с. 406]. Любов творить світ, об'єднуючи його [19, с. 66]. Потім Любов поступово змінюється Ворожнечею, яка спричиняє у світі хаос і безлад. Згодом силою Любові хаотичний стан змінюється гармонією. І такий процес безперервний.

У натурфілософській поемі Емпедокла любов сприймається дуже широко, як універсальна вселенська сила, взаємний потяг усіх елементів один до одного. Цією любов'ю утримується весь світ. Вона – джерело дружби, вона об'єднує усіх людей, небо із землею. І міфологічне, і космологічне тлумачення любові відзначаються наївністю та безпосередністю.

## **1.2. Філософія Еросу в культурно-історичній та літературно-мистецькій перспективі**

Найглибшим трактуванням античного Еросу є платонівський «Бенкет», що став відправним моментом різних спроб у теоретичному узагальненні проблеми Еросу. Теорія любові діалектично викладена Платоном у «Бенкеті», мала великий вплив на всю європейську культуру, особливо на мораль, художню літературу та образотворче мистецтво. Вступ та сім промов, виголошених видатними афінськими мужами – Федром, Павсанієм, Еріксі-махом, Арістофаном, Агафоном, Сократом та Алквіадам – на бенкеті і в будинку поета Агафона, присвячені сутності Еросу.

Промова Федра, людини не практичної та бідної, що витає у світах поетичного вимислу, прославляє Ероса як найдавніше й наймогутніше

божество, що дарує людям блаженство у житті та після смерті (178в–с). Оскільки об'єктивний світ уявлявся в античні часи максимально конкретним і максимально чуттєвим, то цілком зрозуміло, що всі світові події сприймалися як результат любовного потягу; всесвітнє тяжіння в ті часи могло уявлятися тільки як тяжіння любовне. Тому нема нічого дивного в тому, що Ерос трактується Федром як принцип найдавніший і наймогутніший (179с–180в), сягаючи міфологічно-космологічних витоків. Крім того, Федр наголошує на величезному моральному авторитеті та незрівнянній ні з чим життєвій силі бога кохання (178с–179в): той, хто любить, є божественнішим від того, кого люблять, бо він натхненний богом, а коханий вдячний своєю відданістю тому, хто його любить (179с–180в).

Федр переконаний, що той «дороговказ, якого потребують люди продовж цілого життя, – якщо вони тільки по-справжньому хочуть гарно прожити свій вік, – не залежить ні від кровних зв'язків, ні від почесті, ні від багатства. Дати його може тільки Ерос» [124, с. 17].

Павсаній, людина з життєвим досвідом, що вирізняється інтересом до логіки, вважає, що Ероса взагалі не існує (181а, 183d). Є дві Афродіти – небесна Уранія для вибраних, і земна – Пандемос, для усіх. А тому що Ерос – син Афродіти, то Еросів два. Один – піднесений, величний, шляхетно-одухотворений, інший – вульгарний, низький (183с–188с). Проте Ерос «небесний» – одухотворена, ідеальна любов (Уранія) завжди протиставляється Еросові «всенародному» (Пандемос), – вульгарно-чуттєвій, доступній і зрозумілій всім любові, не зв'язаній з небом і не такій давній як Уранія.

Еріксімах, син відомого лікаря, сам відомий лікар, природжений емпірик, що має справу з природою, висловлює думку, типову для грецьких дослідників природи. Він твердить, що любов живе не тільки в людській душі, в її прагненні до прекрасного, але і в тілах тварин, у рослинах, в усьому бутті. Ероси в живій природі та людських душах повинні перебувати у постійній взаємній гармонії, і це стосується медицини, гімнастики і музики [124, с. 23-31]. Благодійство двох Еросів проявляється в правильному

чергуванні пір року, у кориснім для людини стані атмосфери (188a–b). На думку Еріксімаха, жертвоприношення і ворожіння також вважаються актами любовно-гармонійного єднання людей та богів (188c–e). Отже, Ерос всеохоплюючий і причетний до всього суцього. Думка Еріксімаха про любов, розливу по світу рослин і тварин, характерна для усїєї грецької натурфілософії, в якій мотив вселенської любові – любові людини до всього суцього, був дуже популярним. Слушно зауважує Реале, що Ерос Еріксімаха має космічний вимір [130, с. XVIII]. В усїх згаданих промовах Ерос є споконвічною світовою цілісністю, яка закликає люблячі пари на основі їх нездоланного взаємного потягу до всезагального та блаженного спокою.

Арістофан творить міф про первісне існування людей одночасно у вигляді чоловіків та жінок, або у вигляді андрогінів, сильних сотворінь, які зловживали проти Зевса. Тоді бог розсік кожного андрогіна на дві половини і, розкинувши їх по всьому світі, примусив вічно шукати один одного для відновлення їхньої попередньої повноти і могутності [124, с.39-43]. Ерос Арістофана – це прагнення роз'єднаних людських половинок до первісної цілісності та внутрішньої єдності, що відійшли у минуле. І тут – туга за дуже давньою фізичною нерозділеністю плоті, замість божественно прекрасної цілісності з її піднесенням від тіла до духу, від земної краси до високої ідеї.

Драматург Агафон прославляє ніжного і прекрасного бога Ероса, його вічну молодість, ніжність, гнучкість тіла (195a–196a), досконалість, невизнання ним насильства, справедливність, розсудливість і мужність (196b–d), мудрість як в музичних мистецтвах і ремеслах (196d–e), так і в усїх справах богів. Наголошується, що від любові до прекрасного виникли різні блага для людей та богів (197b, c–e).

У похвальному слові Еросу Сократа, який виконує відразу дві ролі – свою і жриці Діотіми, розкриваються найпотраємніші мотиви платонівської філософії. Ерос – життєвий імпульс Всесвіту, потяг до краси та добра (199c–201c). Він той могутній демон, завдяки якому все смертне і тлінне прагне до вічного та незмінного; він – потяг філософа, що піднімається до чистого світу



ідей. Отже, Ерос – це любов до вічного породження у красі задля безсмертя, породження як тілесного, так і духовного (206в–207а), включаючи любов до поетичної творчості та суспільно-державного законодавства [124, с. 75-79].

Визначення сократівського Ероса втілюється в особі красеня Алквіада, що з'являється у вінку з плюща та фіалок з веселими супутниками. Він висловлюється про Сократа як про живе втілення вічного прагнення до вищої духовної краси. Алквіад порівнює Сократа з силенами і сатиром Марсієм (215в). Потворний на вигляд Сократ, подібний до силена, проте містить у собі невичерпний духовний скарб, притягуючи до себе людей, зачаровуючи їх не флейтою, а розмовами. У тих, хто невідступно слідує за мудрецем, серця б'ються як у шалених корібантів, а з очей ллються сльози. Люди починають жити по-новому і соромляться своїх недобрих вчинків (215с–216с). Похвальне слово витонченому Еросу, яке виголосив Сократ, перетворюється у похвальне слово самому Сократові. Міф про Ероса, пережитий різними учасниками бенкету, на очах перетворюється у живу дійсність. У промові Алквіада мудрець стає втіленням того високого любовного мистецтва, яке він виклав як зізнання Діотіми – образом бога під оболонкою силена.

Варто зауважити, що Платон, на відміну від міфологічних джерел, зображує Ероса не богом, а демоном, призначення якого – бути посередником між богами та людьми, провідником божественних настанов людям. Демонічна сутність платонівського Еросу визначається його походженням. Ерос – син Пороса, бога багатства, та Пенії, богині злиднів. Коли народилась Афродіта, розповідає Платон, боги зібрались на бенкет, і серед них був Порос, син Мудрості. Як тільки вони пообідали, а їжі в них було багато, – прийшла просити милостиню Пенія і стала біля дверей. І тоді Порос, сп'янівши від нектару, – вина тоді ще не було, – вийшов у сад Зевса і, розморений, заснув. І тут Пенія, вирішивши у своїй бідності народити дитину від Пороса, прилягла біля нього і зачала Ероса. Ось чому Ерос – супутник і слуга Афродіти: адже він був зачатий на святі народження цієї богині, крім

того за своєю природою він любить усе красиве. Адже Афродіта – красуня (203в–с).

Отже, Ерос поєднує в собі крайності обох батьків. Як син Пенії він бідний, брудний, жалюгідний. Веде злиденний спосіб життя. Як син Пороса він кмітливий, сміливий, інтриган, володіє чарами та магією, причетний до прекрасного. Міф Платона про Ероса у «Бенкеті» діалектичний. У ньому багатство поєднується із бідністю, мудрість із невіглаством, грубість із витонченістю, смертність із безсмертністю, бо любов завжди прагнення до вічності – до безсмертя.

У «Бенкеті» весь життєвий процес видимого світу зведений до любові і Ерос визначається тут як прагнення тлінного, смертного, до вічного і безсмертного. Блискучі промови у найдосконалішому творі Платона розкривають широкі погляди на сутність Еросу. І навіть у жартівливій вигадці Арістофана виступає серйозна думка, що шляхом любові роз'єднані частини світових явищ прагнуть до первонаочної та вищої єдності, яка в них накреслена.

Отже, Ерос Платона має два щаблі –нижчий і вищий. Він завжди починається з нижчого, сексуального потягу – з libido і завершується найвищою духовністю – сублимацією. Нижчий щабель Еросу – це фізичне прагнення, транс, перший і природний вихід із себе, вихід за межі всякого аутоеротизму, початок всякого самоствердження, всякого пошуку повноти і безмежної нескінченності. Адже як у тварин, так як і в людей, смертна природа прагне стати по можливості безсмертною і вічною. А досягти цього вона може тільки одним шляхом – народженням, залишаючи кожен раз нове замість старого (207d).

В «Іліаді» та «Одіссеї» Гомера знаходимо яскраве підтвердження філософії Платона про двох Еросів. Незначними штрихами розповідає Гомер про ніжні відносини між Гектором та Андромахою у шостій книзі «Іліади». Їхня гармонійна любов викликає шляхетні почуття. Захоплює і вражає дружба Ахілла та Патрокла у цій же «Іліаді». Міфологічна розповідь про

троянську війну – яскрава ілюстрація думки Платона про нижчий щабель Еросу. Оспівуючи троянські події, Гомер доводить: біля витоків найбільшого лиха Троянської війни стояла, на думку поета та стародавніх греків, саме чуттєва пристрасть – зрада Єлени Менелаєві. Алкей у своїх віршах засуджує поступок Єлени за зраду Менелаєві і жахливі наслідки цієї зради [165, с. 183-184]. Жінки, які стояли на дорозі повернення Одиссея на батьківщину, – Каліпсо та Цирцея – також володіли згубною пристрастю, яка на багато років відкинула зустріч Одиссея з рідною Ітакою та дружиною Пенелопоєю.

Безкрайність у зміні поколінь, повнота в андрогінному зв'язку, самовідданість у батьківській та подружній любові – це цінності першого ступеня, відкриті Платоном. Філософ вважає, що тілесна і чуттєва любов не є справжнім Еросом, тільки його відображенням, або тим, що відпало від божественного Еросу. Моногамія, нормалізуючи сексуальні стосунки, є «гарантією насолоди чуттєвого, а не сублімованого Еросу» [133, с. 296]. Проте тільки з чуттєвої любові можна піднятися до істинного Еросу, осягнути його. Тому Платон не зупиняється на чуттєвому Еросі. Філософ переходить до ідеї еротичного піднесення, до сублімації, пов'язуючи любов з поступовим рухом знання, намічаючи декілька сходінок такого піднесення. І якщо перша сходинка еротичного піднесення – це народження дітей, друга відноситься до практичного виникнення речей, пов'язаних з поетично-художньою або технічною творчістю, то третя сходинка еротичного піднесення веде до найвищої духовної цінності – любові до Бога. Справедливо зауважує В. Шестаков, що любов у Платона – це процес пізнання, який піднімається вгору з однієї сходінки на іншу, тому діалектика любові у Платона є діалектикою знання; платонівський Ерос – це Ерос пізнання [176, с. 18].

Сублімація – це обов'язкове піднесення від нижчого до вищого. Як зауважує Б. Вишеславцев, вона передбачає деякий категоріальний, ієрархічний закон, виявлений Арістотелем і сформульований як співвідношення форми та матерії: нижча категорія буття служить матерією

для вищої, яка стає її формою (наприклад, скульптура), проте вона передбачає нижче як умову можливого (наприклад, мармур). Вища форма – це щось абсолютно нове, – нова вища категорія, де нижче у якійсь мірі «знищене», в іншій – збережене, а головне підняте на вищий ступінь, інакше – сублімоване, перетворене, перемінене [30, с. 201].

Справжня сублімація – це творчість, тобто створення зовсім нового, не існуючого раніше ступеня буття. Ерос Платона сублімує до нових вершин буття, відкриваючи нові категорії життя. Ерос як лібідо, як статевий потяг – це продовження роду, поява поколінь. Ерос як творчість – це виникнення поем Гомера та Гесіода, мистецтво, політика, державна творчість.

Розглядаючи цю ієрархію в духовному плані, неважко помітити дивний факт: кожний вищий щабель буття і цінностей передбачає й містить в собі усі процеси механічні та хімічні. Психічне життя містить у собі процеси органічного життя. Духовне життя передбачає й містить у собі психічні процеси підсвідомості та свідомості. Цей закон, сформульований Арістотелем, розвинув далі Гегель.

Ерос Платона, переважно філософський, він спрямований у світ ідей, передбачає шлях втілення ідеї, бо не існує любові до добра як до абстрактної ідеї – любити або ненавидіти можна тільки живе, конкретне буття. У «Бенкеті» ідея є не думкою, а чимось реальним. Ми володіємо ідеєю краси (в суб'єктивному значенні) як родовим поняттям тільки тому, що її об'єкт – ідея краси (в об'єктивному значенні), це абсолютна сутність, форма справжньої дійсності. Живе обличчя володіє силою запалювати фантазією, проникати в серце, перетворювати свідомість і підсвідомість, викликати любов, яка змінює людину. Тому любов – це стан перетворення людини. Отже, справжній Ерос викликається тільки реальним сотворінням, реальним обличчям. Любов до прекрасної мрії і любов до реального обличчя – різні речі. Дані постулати підтверджуються поняттям ідеї.

Саме слово «ідея», «ейдос», означає «вид», «образ», тобто інтуїтивно-споглядальне сновидіння. Слушно зауважує О.Ф. Лосєв, що платонівські ідеї

«створюють єдиний і загальний чуттєво-матеріальний космос» [92, с. 63]. Тому ідеї Платона не абстрактні голі поняття, бліді тіні реальності, а навпаки – живі прообрази, найперше – образи. Так ідея добра для Платона – центральний образ світового сонця, символічно виражений як образ Божий, живе таємниче божество, яке можна любити найбільше. Проте Платонові не досить любові до ідеї, любові до мудрості – до філософії. Йому потрібна любов до конкретного образу, до живого втілення мудрості. Таким живим втіленням мудрості для Платона є Сократ. Сократові Платон віддав усю повноту свого Еросу.

Доля Сократа стала життєвою драмою Платона: з ним він живе і не розлучається ніколи. Сократ повністю втілюється у душі Платона і повністю перетворює душу філософа. У «Бенкеті» головні істини виголошує Сократ. І не тільки в «Бенкеті». Майже в усіх платонівських діалогах Сократ виступає головною особою, яка керує розмовами і в уста якої філософ вкладає свої найсокровенніші думки. Він втілює людську мудрість, шукаючи, незнаючи, діалектичну. Образ Сократа в Академії та в сократичних школах відігравав таку саму сублімуючу роль, як образ Христа у християн. У «Федрі» Лісій в тінях платанів читає еротичну промову. Сократ відповідає своєю промовою, в якій піднесено вихваляється Ерос як потяг до філософії. Тут же описується доля людської душі, її витання і хитання між небесним житлом вічного і тілесним земним світом. У прагненні до невидимого полягає справжня любов, найпотаємніша суть філософії і тому усне спілкування є справжньою філософською діяльністю.

Сократівський ідеал любові – це моральне прагнення істини та вдосконалення, проникнення до іматеріального світу ідей. Його мета – знову викликати прообрази, архетипи у споріднених душах. Ерос як філософське стремління – це потяг від чуттєвого до надчуттєвого. Бо коли сприйняття чуттєвих речей пробуджує в душі спогад про надчуттєвий образ, який душа колись споглядала у невидимому світі, то вона не заспокоюється на цьому спомині; в ще незіпсованій душі виникає подив, а згодом можуть

бажання знову споглядати цей «прообраз» в усій чистоті та досконалості і таким чином піднятися у вищий світ; у неї виникає болісне хвилювання, вона поривається від чуттєвого до надчуттєвого, щоб охопити його і оволодіти ним. Це – філософське прагнення, це – платонічна любов з усіма її радощами і стражданнями. Тому і наука, сповнена цього прагнення, є любов'ю до мудрості. Так виглядає сократівський ідеал любові. Ерос, як філософський потяг, – це потяг чуттєвого до надчуттєвого, прагнення профанного стати сакральним, розвиненого у творах Вергілія, Овідія, Данте, Шекспіра.

У «Бенкеті» розрізнені людські душі шляхом спілкування звільняються від усього вульгарного, чуттєвого. Спільними думками і бажаннями вони відкривають істину. І в цьому полягає суть всякої дружби і любові, які повинні з'єднувати між собою людей, і в цьому сенс платонічної любові. Бо Ерос охоплює набагато більше ніж *libido sexualis*, навіть більше ніж еротична закоханість. Необхідність розширення поняття *libido* за межі сексуальної сфери усвідомлювали усі видатні мислителі, послідовники З. Фрейда – Юнг, Бодуен, Адлер, Фіхте, які вважали Ероса основною психічною енергією, потенцією, рухливою пружиною душі.

Ерос Платона охоплює згадані визначення. Він означає також суттєву функцію душі, функцію прагнення, яка прямує у безкрайність. Різноманітна за змістом, вона завжди націлена на зростання буття, на найвищі духовні цінності. Ерос філософа – це закоханість у життя, «афект буття», жадоба повноти, жадоба повноцінності, жадоба краси, народження у красі, жадоба втілення, перевтілення, воскресіння для вічного життя. А це найвища сублимація.

У «Федрі» Платон прославляє божественне натхнення. Для розкриття його сутності, він порівнює душу з колісницею, запряженою двома кінями, добрим і злим, що тягнуть душу в різні боки. Душі людей, які спрямовані у висоту для споглядання істини, витають на крилах, а ті душі, які не здатні піднятися у висоту, гублять крила і падають на землю (246с). Душа, яка пам'ятає про прекрасні форми, які вона споглядала у світі божественних

істин, опірюється, народження крил викликає болючу млість. Вона обурюється і не може заспокоїтися ні вдень ні вночі. У смутку вона тікає туди, де сподівається побачити володаря краси (251с). Так народжується Ерос, який викликає в думках шаленість, екстаз і почуття блаженства.

Проте справжня сублимація можлива тільки при наявності Абсолюту. Тому системи, в яких Абсолют заперечується, сублимація заміняється профанацією, тобто не тілесно-фізичне підноситься до духовного, а навпаки, духовне опускається до нижчого, матеріального або навіть фізіологічного рівня, втрачають усякий життєвий сенс. Етика сублимації, етика зреформованого Еросу, з'єднує в собі християнський платонізм і відкриття сучасного психоаналізу, бо всяка справжня філософія – це платонізм, і тільки шляхом такої філософії можна справитися з тими скарбами глибинного душевного життя, які згодом відкрив З. Фройд.

Справжня сублимація – це творчість, створення нового, раніше не існуючого ступеня буття. Піднімаючись із нижчих градацій, Ерос Платона відкриває нові вищі градації буття. Сублимація не знає меж, але підійматися можна тільки до того, що вважається найвищою цінністю. Уся творчість, релігія, уся культура – це сублимація. Вершиною сублимації є божественний Ерос. Сублимована любов єднає нас з Богом.

Художні образи володіють могутньою сублимованою силою. Мистецтво складається зі свідомості та підсвідомості, з Аполлона і Діоніса, з гармонії та дисонансу. Воно – краса, яка виникає з хаосу, зі стихійної гри сил. Мистецтво – це творче відображення, втілення улюбленого образу в камені, у квітці, у звукові, в жесті, в плоті та крові, це перетворення нижчих несвідомих та підсвідомих сил, піднесення їх до вищого, заклик до перемін усього життя.

Платон символічно розкрив вередливий, нудьгуючий характер Еросу. Він залишається тим самим і в зміні поколінь, і в поезії, і в політиці, і в філософії («Бенкет», 203в–204а). Бо Ерос є трансом і постійно перебуває у трансі. І він заспокоюється тільки тоді, коли трансцендує всю ієрархію

ступенів буття і цінностей, коли зустрічає нарешті повний простір – безмежний простір Абсолютного. Суть Ероса розкривається в тому дивному факті, що всяка справжня «закоханість» трансцендує за межі сексуальності і сприймає нагадування про неї як профанацію любові. А далі справжня любов трансцендує за межі прямого об'єкта любові. Вона охоплює місяць, зорі, весь космос. Якщо правда, що справжня любов творить поета, то це означає, що вона робить людину творцем, піднімаючи її на такі ступені буття, де втілюються нові ідеї, сенси, найвищі цінності. Подібно до того, як в душі людини при сприйняттях, викликаних чуттєвими речами, запалюється ця піднесена любов, порив до надчуттєвого, пристрасне бажання споглядати чистий образ і бути подібним до нього в абстрактному мисленні, – так і сама чуттєва річ, тілесне явище, повинні наповнюватися потягом до надчуттєвого.

Отже, можна сказати, що на питання про зміст вищого блага для людини, поставленого в «Бенкеті», не існує простої відповіді, бо вона відкриває систему благ, засновану на ставленні людини до різних видів реальних цінностей. Домінуючою у «Бенкеті» є думка про зв'язок любові з красою, де любов – пізнання вищої форми краси. Тут філософія любові у Платона органічно переростає в естетику, любов стає прагненням до прекрасного, естетичним переживанням. Цю думку філософа яскраво конкретизує Гомер у згаданій вище чотирнадцятій пісні «Іліади». Перш, ніж скористатися чарівним поясом Афродіти, щоб егідодержавний Зевс запалився на ложі кохання жагою, Гера заздалегідь ретельно готувалась. Вона зачинилась у своїй опочивальні, намастила своє прекрасне тіло «амброзійною олією», пахощі та аромати якої поширилися на весь простір між небом та землею. Гера розчесала волосся, покропила його амброзією, заплела «коси блискучі», які спадали до низу з безсмертного тіла, одягла «амброзійні шати», що їх виткала сама богиня Афіна, пристебнула їх на грудях золотою пряжкою, підперезалася поясом «з сотень китиць барвистих»:

*В вуха проколоті вділа сережки, що трое перлинок*



*В кожній, мов ягідки спілі, й принадністю вся засвітилась.  
 Ще й покривало накинула зверху з богинь найясніша –  
 Гарне, тонке, новоткане, й біліло воно, наче сонце,  
 Пару красивих сандалей до ніг підв'язала блискучих [50, с. 238].*

Краса в Гомера завжди світла, блискуча, барвиста, осяйна, має яскраво виражений естетичний відтінок.

Коментуючи «Бенкет» Платона, О. Лосєв наголошує: «Любов – вічне прагнення закоханого до закоханого. Це прагнення завершується шлюбом як в чуттєвій, так і в духовній сфері. Результатом шлюбу стає породження нового, в якому закохані є стійким досягненням, де обоє злиті до невпізнанності. Ці досягнення є об'єктиваціями любові у чуттєвій сфері і в сфері духа...» [90, с. 200]. Таким чином, естетичне у своєму суб'єктивному аспекті є любовним прагненням, і у своєму об'єктивному аспекті перейняте цими ж любовними прагненнями. При цьому вирішальним моментом завжди буде участь краси в ідеї добра, і благом для людини виявиться все те, що будь-яким чином бере участь в цій ідеї і здатне її здійснити. Розвиток цієї думки, початий у «Бенкеті», продовжується у «Філебі».

Тісний зв'язок краси з ідеєю добра виразився у понятті калокагатії, яке Сократ запозичив із життя афінського суспільства, надавши йому глибокий зміст. При цьому «філософський потяг», що означає у Платона одночасно і етичне, і інтелектуальне піднесення, прагнення, творення в якості Еросу повинно запалюватися від краси і спрямовуватися на красу. «Краса – це найцінніше, ланцюг між невидимим і видимим світом, вона – нитка Аріадни, яка виводить і підносить блукаючу душу із хаосу тілесних форм на чисті висоти світу сутностей», – твердить Віндельбанд [29, с. 103]. Платон пов'язував любов з красою. Але краса, яку він мав на увазі була насамперед інтелектуальною суттю нерукотворної досконалості – ідеєю неперевершеності.

І в цьому значенні Платон у «Бенкеті» описує переможний хід Еросу від краси із чуттєвого світу в царство надчуттєвого. Він збуджується

прекрасними образами тілесного світу, але якщо це справжня любов, то за ними вона шукає красу душі, яка проявляється у моральних поступках, художній та науковій творчості, виховній та політичній діяльності. Звідси вона звертається до всього одухотвореного світу; вона намагається знайти сліди краси в усіх формах земної дійсності, в досконалості зоряного неба, і, нарешті, вона піднімається до тієї чистої краси, батьківщиною якого є надчуттєвий світ.

У «Бенкеті» Сократ подає відому ієрархію краси. Концепція її така: все живе, поки воно живе, прагне породжувати. Бо воно смертне і йому хочеться ствердити себе назавжди. Але це елементарний рівень Еросу. Якщо любов завжди прагне породжувати, то задля чого? – роздумує Сократ. Бо існує вічність, задля втілення якої існують різні породження любові, не тільки фізичні, а й не фізичні, духовні. Ідея прекрасного не підлягає ніяким змінам. Вона існує вічно і постійно. Але краса починається від прагнення володіти окремими фізично прекрасними речами, згодом виникає потяг до окремих прекрасних душ і до прекрасної душі взагалі. Текст про ієрархію краси логічно завершується ідеєю вічної краси («Бенкет», 210а–212а).

Таємничий клич благодатної краси володіє силою проникати у найбільшу глибину таємного, заповітного і звідти перетворювати весь мікрокосмос, всю людську істоту – плоть і душу. І тоді з хаосу темних еротичних сил виникає космос любові. Душа самого Платона завжди була націлена на красу. О. Лосєв зауважує: «Платон постійно милується красою небес, морями і ріками, платанами і квітучими вербами, красою сильного і здорового чоловічого тіла, ніжним виглядом ранньої юності» [90, с. 35].

Сократ для Платона завжди є живим втіленням вічного прагнення до вищої духовної краси, бо у Платона краса духовно-тілесна. Так зрозумів платонівського Ероса Володимир Соловйов, стверджуючи: «Любов, у значенні еротичного пафосу, завжди має своїм власним предметом тілесність; але тілесність достойна любові, тобто прекрасна і безсмертна, не виростає сама собою із землі, і не падає готовою з неба, а досягається

подвигом духовно-фізичним і боголюдським» [145, с. 40]. Така любов, як зауважує В.Шестаков, з'єднує чоловіче і жіноче начала в людській природі, формує образ гармонійної людини, з'єднує духовне з тілесним, божественне з людським. Вона є засобом долання смерті і досягнення безсмертя [176, с. 20].

Проте, як слушно зауважує Дені де Ружмон, наголошувати на повній залежності кохання від фізичної краси означає вульгаризувати вчення Платона. Краса насправді є лише однією з ознак, яку закоханий приписує обраному ним об'єкту кохання. Щоденний досвід доказує, що «кохання прикрашає свій об'єкт і що офіційно визнаний канон краси не гарантує зародження кохання до нього» [134, с. 68].

Такої ж думки дотримується О. Лосєв у своїх ранніх працях. Він вважає, що платонівський Ерос має чуттєво-духовний характер, а не виключно чуттєвий, або виключно духовний. «Було б помилкою вважати, наголошував вчений, що Платон проповідує одну тільки голу духовну любов, але було б ще грубішою помилкою стверджувати, що Платон проповідує одну тільки чуттєву любов. Він бере останню в усій її екстатичності та самозабутті... – він бере її. Але він хоче перетворити її. Платон хоче такого перетворення світу, в якому плоть була б чистою, плоттю саме духа, а не злим началом» [90, с. 14].

І хоча Платон хоче зберегти чуттєво еротичний потяг, але тільки як відправну точку для аскетичної добродетельності, яка ще дуже далека від своїх пізніших християнських форм, проте якраз християнство перейняло вчення Платона про Ерос. З Ероса виростають усі християнські символи. Тому платонівська теорія любові включала значний елемент ескези, якщо розуміти цей термін в його дохристиянському значенні.

Ерос Платона дає першу і найглибшу діалектику прагнення як потенціал безкінечності. Ця думка живе в усій платонічній традиції християнської філософії, яка сприйняла Ерос Платона: у Діонісія Ареопагіта, Максима Сповідника, Августина, Скота Еріцини, Бонавентури, Миколая

Кузанського. Її чітко формулює Декарт, критично обґрунтовують Кант та неокантіанці у своєму вченні про безкінечність і про ідею як безкінечне завдання. Пізнання – це безкінечний процес. Творчість – безкінечне завдання. Всяка справжня філософія починається з Платона, бо Платон вперше виразив діалектичну природу Еросу як прагнення до безмежності. Його Ерос – це прагнення до краси, безсмертя, вічності – до Абсолюта.

Платон дає перше і найглибше філософське визначення міфологеми Еросу, підтвержене життям і літературними творами. Його Ерос Земний і Небесний. Земний Ерос починається зі статевого потягу, Небесний завершується сублімацією. Справжнім Еросом для Платона є небесно-одухотворена любов.

**РОЗДІЛ 2**  
**ХУДОЖНІ РЕАЛІЗАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОГО КОНЦЕПТУ ПЛАТОНА**  
**ПРО ДВА ЕРОСИ У ЛІТЕРАТУРІ ПРИНЦИПАТУ АВГУСТА:**  
**ТИПОЛОГІЯ ТА СВОЄРІДНІСТЬ**  
**ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ**

Золотий вік римської літератури припадає на час занепаду римського полісу, на новий ступінь розвитку античного суспільства з новими суспільними відносинами і новим світовідчуттям. Рим виходить на світову арену і стає зрілим політичним організмом в епоху елінізму, в часи великих суспільно-економічних перетворень. Виникненню величезних монархічних організацій з величезною армією рабів і сильним рабовластництвом як новому суспільному етапові відповідала і нова фаза відносин між людиною та державою, між індивідуумом та суспільством, сприяло розвитку окремої особистості та її суб'єктивним переживанням [88, с. 471; 76, с. 42]. Ріст індивідуальної самосвідомості, розрив між громадянином і суспільством знайшли обґрунтування у філософії, в релігії, в усіх сферах суспільного життя, призвівши зміни у ставленні до богів [88, с. 461]. Традиційна міфологія втрачає свою світоглядну глибину та ідейно-художню спрямованість, стає об'єктом чисто декоративної естетизації і вченого колекціювання, взірцем якого є «Бібліотека Аполлодора» [10]. У цей період виникають зачатки студій з теорії міфу та його основних поетичних функцій [213, с. 158-160].

Хоча золотий вік римської літератури не знає тих широких і складних питань, які стояли перед грецькими митцями, проте він найкраще виражає поглиблене суб'єктивне життя і велику інтенсивність внутрішнього

пережиття. Саме за інтенсивністю внутрішнього переживання література цього періоду часто перегукується уже з поезією Нового часу і в художньому значенні вона представляє собою найбільш помітне та видатне явище в усій античній літературі післяполісного періоду. «Відображаючи світовідчуття атомізованого індивіда римської імперії, література цього періоду не має того широкого народного характеру, яким відзначалась класична література грецького поліса, не ставить перед собою таких гострих і глибоких проблем, як антична драма V ст., і відзначається чітко вираженою тенденцією до ідеалізованого відображення соціальної дійсності [151, с. 350].

Класицистичний смак, який запанував у центрі імперії, почали поширювати Вергілій та Горацій. Орієнтуючись на грецькі зразки, представники класицизму з витонченим лаконізмом розвивали неповторність римського індивідуалізму у світлі високих моральних ідеалів. Переживши загибель республіки, вони вистраждали перехід від старого до нового.

Хаотичне світовідчуття, характерне для часів Катулла, посилене братовбивчими громадянськими війнами, змінюється світоглядною цілеспрямованістю. У літературі це виявилось у реакції проти безідейності александрійців, підвищенням змістовності твору, поверненням до класичного стилю та гармонійної форми. У поєднанні суб'єктивної самосвідомості з прагненням осмислити об'єктивний світ філігранного мистецтва еллінізму та чітких форм класичних взірців грецької літератури створювався новий стиль римської поезії.

Оголосивши себе імператором і першою особою в державі, Август вирішив використовувати поезію для своїх цілей, вселяючи своїм підданим ідеї, корисні для його політики. Так поезія стала в Римі суспільною силою дещо в іншому значенні, ніж у Греції. У стародавній Греції поезія виростила із фольклорних джерел і відповідала його ідейним запитам, у Римі поезія зверталась до народу, байдужому до неї за природою. Проте якраз література цього періоду досягла найвищого розквіту.

## 2.1. Просвітлений Ерос Вергілія: мотиви вселенської любові та заперечення лібідо

У бурхливі роки остаточного краху республіки Вергілій прагнув до цілісного та завершеного світовідчуття. Молодий поет знаходився під подвійним ідейним впливом. З одного боку, його захоплювала неотерична поезія, і він писав ліричні твори під впливом Катулла. Інший вплив йшов від дуже поширеної у ці роки епікурейської школи, яка спрямовувала його парус у блаженну гавань. Епікурейська проповідь відходу до приватного життя, задоволення малим залишила глибокий слід на всій творчості Вергілія. Просвітницька сторона епікурейців менше зацікавила поета, проте Лукрецій став для нього другим поетичним вчителем, поруч з Катуллом.

У поєднанні вченого та чуттєвого александризму з епікурейським ідеалом тихого життя на лоні природи створювався перший збірник поезій Вергілія – «Буколіки». Заголовок твору свідчить, що римський поет відтворив жанр пастуших ідилій елліністичного поета Феокріта. Буколічний жанр був дуже поширеним у грецькому фольклорі. Античні джерела розповідають про пісні пастухів, що грають на сопілці, про їхні обрядові змагання під час очищення стад, а також на свята володарки звірів Артеміди. Сицилія та Пелопонес, особливо Аркадія – головні центри буколічних пісень.

Пастухи Феокріта кохають і співають серед м'якої південної природи, змагаються в поезіях серед розлогих дерев, запашних квітів, безтурботного співу птахів, цикад та миротворної тиші. Так у VII ідилії пастух, випиваючи вино, лежить на високому ложі з різних трав. Два інших пастухи грають йому на флейті, третій – співає про любов Дафніса до Ксенії. Більше половини буколічних ідилій присвячено закоханим пастухам (I, II, VI, X, XI, XX), що тонко відчувають чари кохання, красу природи та поезії, бо феокрітівські пастухи тільки умовно прості люди, насправді – вони міські жителі з витончено-естетичним смаком, що живуть серед сільських людей і насолоджуються простим життям [153]. Буколічний світ Феокріта надто стилізований, сповнений відчутною незграбністю, навіть натуралізмом й

одночасно надмірною блаженністю від сільської ідилії.

Ідилії Феокріта свідчать про складний внутрішній світ людини, про дисонанси її душі, стомленої великим містом. Людина важко переживає міську цивілізацію і тікає від неї до трав, птахів та дерев, прославляючи мирні радощі сільського життя. Перш за все воно тісно пов'язувалось з традиціями рустикального способу життя римлян, із споконвічною прив'язаністю їхніх предків до землі, а також з руслом офіційної політики Августа. В епоху Августа буколічні мотиви, дуже поширені у живописі на стінах, проникають навіть в офіційні пам'ятники образотворчого мистецтва: на відомому Вівтарі Миру нащадок роду Юліїв – Іул зображений з пастушою патерицею, а поруч з немовлятами Ромулом і Ремом стоїть пастух Фаустул; пастух зі стадом прикрашає настінний розпис на віллі внука Августа Агріппи Постума [109, с. 24].

Вергілія, сина сільського фермера, завжди кликало село з батьківським садом, зеленими полями, тихими пасовиськами, вечірнім небом, усіяним зорями. Крім того, були й особисті причини ідеалізації життя на лоні природи. Так склалося його життя, що він рано залишив батьківську оселю. Опинившись у Римі для завершення освіти, молодий Вергілій пережив те розчарування, яке неминуче чекає кожного сільського жителя, що перебирається у столицю. «Безжалісна боротьба за існування, – зауважує К.Тіандер, – байдуже ставлення до людських страждань, духовна самотність серед багатолюдної юрби – ось декілька рис столичного життя, які не могли не образити благородного провінціала» [147, с. 8]. Так виникає туга за селом, мимовільно остання починає вимальовуватися в уяві розчарованого міщанина в рожевому світлі. Ідилічний настрій, який охопив молодого Вергілія, пробуджує в ньому поета. Наслідуючи Феокріта, Вергілій складає десять пастуших поезій, зібраних згодом під загальною назвою *Vicolicæ*.

Буколічний стиль присутній майже в кожній еклозі Вергілія. Пастухи кохають і грають на сопілці, змагаються між собою у піснях на лоні ніжно-квітучої природи в Сицилії або у міфологічній Аркадії, країні умовно-



казковій, де казка межує з римською реальністю і наповнена нею. Тому аркадійці опиняються на берегах північно італійського Мінція і важко буває відрізнити традиційне місце буколічної поезії Сицилії та Аркадії від рідного для Вергілія північно-італійського пейзажу.

Проте ставлення Вергілія до своїх героїв зовсім інше, ніж грецького поета. Пастухи Феокріта мало індивідуалізовані, розмовляють по-міському і поет поводить з ними поблажливо-іронічно з м'яким гумором. Пастухи Вергілія зображені як реальні люди, між ними дружні відносини сповнені благородних помислів. Вони також розмовляють високо поетичною, вишукано-риторичною мовою, проте вражають щирістю теплих людських взаємин, наприклад, у мові пастуха з першої буколіки (I, 79-83).

Тінь дерев, дзюрчання струмків, спів цикад, цвітіння природи – з усіма барвами італійської землі, з улюбленим надвечір'ям поета – постійні мотиви ідилічного світу Вергілія, який спонукає до кохання. Колорит першої еклоги – цілком ідилічний. Під навислим гіллям густолистого бука, напівлежачи, Тітір безтурботно виграє на сопілці пастуші мелодії у присутності Мелібея з козами. Вдалині – ландшафти сільських садіб (*villarum*), освітлених осіннім промінням сонячного заходу; струмить димок, піднімаючись над покрівлями скромних хиж, віщуючи кінець трудового дня; селяни готуються до вечері, і тінь високих гір, спадаючи на землю, стає ширшою і темнішою. Ідилічний відпечаток, яким перейняті усі сценки еклоги, помітно проявляється в мові героїв, їхніх взаєминах, у ескізах пастушого побуту.

Пейзаж в еклогах – це своєрідний герой, учасник дії, творець різноманітних витончених поетичних настроїв, уперше з такою глибиною відтворених у римській поезії. «Буколічний пейзаж Вергілія – це цілющий, благотворний вплив на людину. Весь буколічний космос – рослини, тварини, люди – об'єднані в еклогах глибокою спорідненістю. Так буде в поемі «Георгіки» і у великому епосі «Енеїда» [109, с. 26]. І це цілком здоровий погляд на світ, характерний для стародавніх греків та римлян.

В античній естетичній думці завжди панував об'єктивний погляд на

світ і природна органічність життя. Концепція здоров'я і *modus vivendi* античної людини передбачали глибокий зв'язок людини і природи. Космос для стародавнього грека – найдосконалішій твір високої мистецької краси, одночасно – джерело життя, спільний для всіх дім, всесвітня оселя, красива та комфортна з людиною, його органічною частиною [165, с. 6-7,]. Тому у неповторно-буколічному світі поета любов до природи звучить взаємним почуттям, оспіваним тужливими рядками:

*Тітіра тут не було. Самі ж оті, Тітіре, сосни*

*Кликали тужно тебе, самі ті сади та струмочки* [140, с. 113].

Тітір – то сам поет, що співає сільським краєвидам («Пісню сную не глухим: її гай повторяє відлунням»). Його образ не раз зринає в пастушому одязі, і найчастіше – спогадами про далеке дитинство у батьківській садибі. Перша еклога закінчується щирою розмовою двох пастухів та спокійним пейзажем улюбленого поетом надвечір'я. Усі еклоги «Буколік» перейняті любов'ю поета, нащадка хліборобів, до власного коріння, вражають «дивним відчуттям взаєморозуміння між людиною і світом природи» [140, с. 113].

Друга еклога присвячена виявленню особистих почуттів пастуха Корідона Алексісу. Підкоряючись своїй пристрасті, своєму власному смакові (*Trahit sua quemque voluptas*). Корідон палає пристрастю до красеня раба, який уникає Корідона. За свідченнями коментатора творів Вергілія Сервія та біографа Доната, Корідон – це сам Вергілій. Алексіс (Александр) – улюбленець поета, молодий раб, якого подарував Вергілію Азіній Полліон, державний діяч та оратор, покровитель поета, вдячний йому за еклогу. Вергілій ніби закохався у раба Азінія Полліона Александра, коли той прислужував йому за столом під час трапез [110, с. 6-7]. Горацій в одному із своїх послань застерігає свого друга Лолла від захоплення прислугою в кулуарах знатних покровителів. Поет зауважує, що для багатого патрона нічого не варто обласкати улюбленого клієнта красивим хлопцем або милою дівчиною (I, 18, 72-75). Такою ж увагою з боку Азінія Полліона був удостоєний, очевидно, і Вергілій.

У межах жанру буколік – це традиційна пісня-скарга закоханого пастуха. Біограф поета Донат повідомляє, що Вергілій, крім Цебета, особливо був захоплений Александром. На цей чуттєвий аспект любові in rueros, звичний у деяких колах тодішнього римського суспільства, вказує і пристрасний тон еклоги і ці мінливі еротичні почуття, які видають замисел збожеволілого «від кохання та бажань» Корідона [110, с. 39].

Але, з іншого боку, Сервій наголошує на надзвичайній скромності Вергілія, якого в Неаполі називали «дівчиною», зауважуючи, що у своєму житті він був бездоганним в усьому, страждаючи тільки від однієї вади – «він не переносив плотської любові» [135, с. 260-261]. Д. Нагуєвський вважає, що вказівку коментаторів про скромність Вергілія можна віднести до пізнішого періоду життя поета. Александр міг захопити Вергілія своїм внутрішніми достоїнствами. Разом з іншим улюбленцем поета, Цебетом, Александр належав до грамотних рабів. А таких рабів римляни цінували високо, згодом Александр став вченим граматиком [110, с. 39].

Любов і поезія – дві сфери у житті аркадійців Вергілія, в яких відображається це творче начало, той розквіт і добробут людей і природи, які залежать від присутності вищих сотворінь – коханої та поетів, улюбленців богів. Світ села разом із пастухами Вергілій перетворив у блаженне царство краси та людяності, яке завжди спонукає до любові. Поезія також причетна у «Буколіках» до божественного світу.

У V еклозі Галл уподібнений до Дафніса, міфічного пастуха, напівбога, який помер передчасно. Смерть пастушого бога оплакувала вся природа. З Феокріта дізнаємося, що Дафніс один з усіх не захотів покоритися любові, був покараний ображеною Афродітою і втопився у річці. Дальшу історію Дафніса знову розповідає Вергілій: Дафніс став богом, піднявся на небо і з небес посилає землі благодатний мир. Усі античні коментатори Вергілія бачили в розповіді поета зображення апофеозу Цезаря. У 42 р. сенат зарахував Цезаря до богів, а в 41 р. Вергілій написав свою еклогу. І якщо Цезар бог для всіх, бо відміняє насильство («спокій Дафнісу – любов»), то і

його спадкоємець Октавіан – бог для Вергілія та його пастухів. Він захищає від свавілля мантуанських фермерів («нам бог спокій цей дав»). Так апофеоз любові в образі Галла повертається апофеозом подолання любові в образі Дафніса. З еклоги випливає, що найвищим благом є не любов, а спокій. «Подолання любові – це не відміна любові, а тільки її очищення та перетворення. Світ не стає безлюбним, але любов перестає бути в ньому згубною і стає благодійною» [34, с. 5].

Шоста еклога розповідає про зв'язаного та звільненого пастухами лісового демона Силена, який подарував пастухам пісню. Тут же вплетена похвала Вергілія своєму другові Корнелію Галлу, авторові міфологічних гімнів та любовних елегій. Полонений Силен співає пісню про виникнення світу з хаосу, про золотий вік Сатурна, що тривав недовго і про низку любовних історій героїчного віку з трагічним завершенням: про Гіла, який втопився, про Пасіфаю, що розділила своє ложе з биком, про людодітку Сциллу та дітовбивцю Філомелу. А звідси висновок: любовна пристрасть – це темна сила, яка перетворює людей у тварин, її вторгнення у людське життя знаменувало кінець золотого віку. Тема кохання людських пристрастей займає важливе місце у творах Вергілія.

У IV еклосі подаються картини не минулого, а майбутнього золотого віку, який наступить за пророцтвом Сівілли. За її словами, має народитися малюк, з ростом якого дикі звірі ставатимуть смирними, земля буде родити без обробітку, а обтяжені важким вим'ям кози самі понесуть додому молоко. Могутній дуб засочиться росяним медом, ґрунт не буде страждати від мотики, виноградник – від серпа, воли звільняться від ярма, з'явиться новий Тіфіс для Арго, весь світ зіллється в єдиному гармонійному тріумфі. «Про любов тут немає ні слова, хоч почуття, яке наповнює цей відроджений світ, важко назвати інакше, – зауважує М.Гаспаров, – як вселенська любов» [34, с. 17]. Закінчується IV еклога пророцтвом про народження хлопчика, який своєю любов'ю врятує світ [IV, 60-63]. Отже, материнсько-батьківська любов – символ золотого віку для Вергілія.

У сьомій еклозі Тірсіс і Корідон, змагаючись у піснях, прославляють своїх коханих Філлїду та Галатею. Обидві вони – створіння піднесені, причетні до світу богів. Галатея – дочка бога Нерейя, прирівнюється до лебедів, улюблених птахів Аполлона і Венери та до плюща – атрибуту Діоніса. Вона – творіння божественне, як усі кохані в римській любовній елегії. Тірсіс приписує Філлїді благотворний вплив на природу: засуха закінчується при її появі, усе квітне і ллються дощі.

«Уявлення про те, що присутність вищого сотворіння пробуджує життєві сили, – слушно зауважує Н. Морева-Вулих, – має глибоке коріння у релігійній та історичній літературній традиції» [109, с. 34]. Ще в Гомера під час шлюбного єднання Зевса і Гери на Іді із землі піднімаються трави і розпускаються квіти. Лукрецій у вступі до поеми «Про природу речей» (розділи 1-10) називає Венеру «годувальницею» – *alma*. Гораций в оді, що прославляє Августа (IV, 5), порівнює появу імператора з приходом весни. «Цей мотив був широко розповсюджений в елліністичній поезії, у Феокріта, у гімнах Каллімаха, а потім і в офіційній літературі Риму. Але у ставленні до коханої римляни користувалися ним частіше, ніж греки...» [109, с. 34-35].

Десята еклога «Буколік» Вергілія закінчується такими словами: «Усе перемагає любов і ми підкорімося любові!». У центрі переживань буколичного світу Вергілієвих героїв завжди панує любов. Усі сюжети «Буколік» не виходять за рамки заданих пастуших умовностей. Пастухи співають про богів та людей, згадують про своїх коханих і в пісенних змаганнях звертаються до милих жінок у глушині грецького Пелопонеса, казковому краю бога-сопілкаря Пана. Слова «Усе перемагає любов» (*Omnia amor vincit*) промовляє Корнелій, друг Вергілія, ліричний поет. Улюбленець долі, один із блискучих особистостей століття, Галл користувався довір'ям Августа, згодом, втративши це довір'я через свою легковажність, був зміщений з високої посади й у відчаї покінчив життя самогубством. Страждаючому Галлові співчувають усі: і дерева, і тварини, і люди, і боги. Любовні страждання Галла зображені в стилі страждань феокритівського

Дафніса; він шукає заспокоєння у буколічному житті, але не знаходить його. Слова Галла можуть здатися висновком. Для Вергілія ця думка – тільки початок концепції кохання.

Розповідь про Дафніса, згаданого у V еклозі «Буколік», продовжується у «Георгіках». Вергілій розгортає чотири моменти цієї теми – любов, зречення, смерть, відродження, трактуючи її у філософському ракурсі. Він акцентує увагу на *libido sexualis* – статевому потягу як нижчому щаблі Ероса. Любов – це плотський потяг, несамовитий шал у тваринному світі. Бики б'ються за самку, кобили стікають похитливим соком від знайомого запаху.

Полум'я шаленої пристрасті поширюється не тільки на тварин, але й на людей. Молодий юнак, в жилах якого струмує полум'я жорстокого кохання, вночі пливе грізною морською безоднею. Гуркотять величезні небесні двері, ревуть хвилі, розбиваючи скелі. А бідні батьки даремно кличуть юнака (III, 258 – 262). Це натяк на Леандра з поеми Мусея. Любов спонукає Дідону до божевілля. Покинута Енеєм, цариця в шаленій пристрасті підіймається на багаття і вбиває себе мечем, подарованим Енеєм (VI, 642-665).

Детально описавши низькі пристрасті у тваринному та людському світі, Вергілій робить висновок, що всякий рід на землі, і люди, і звірі, і жителі вод, і скотина, і барвисті птахи в буйство впадають і в жар. Усе земне однаково любить – *Amor omnibus idem* (III, 242 – 244). Вергілій засуджує плотську любов. І не тільки любов, а й усяку пристрасть. Марнославство коней, які рвуться на перегонах до мети, нічим не відрізняється від людського марнославства. І він наводить приклади іншого земного Еросу.

Прикладом зречення від любові і від усякої пристрасті є бджолине царство у IV книзі «Георгік». Бджола, на думку античних авторів, – символ чистоти і благочестивого способу життя та вегетаріанського режиму. Той, хто займається бджільництвом, повинен бути бездоганно чистим у прямому та переносному значенні цього слова (Плутарх, Еліан). Бджоли не спаровуються, а збирають молодь у траві та листях, бджоли не знають жадібності, добро у них спільне і праця у всіх одна (IV, 184). Бджоли не

марнославні, легко жертвують своїм життям: у бою за царя, у труді – за громаду. Тому бджоли божественні і блаженні.

Похіть у тваринах живиться надією на продовження роду, але ця надія удавана – пристрасть не врятовує від вимирання. Проте відродження після смерті – це міф про чудо Арістея, яким завершуються «Георгіки». Аркадський напівбог Арістей втратив бджіл. Навчений безсмертними, він приносить у жертву Орфесві та Еввідіці биків, і з їхніх прогнилих туш вилітають рої божественних бджіл. «Смерті, очевидно, немає,» – робить висновок Вергілій (IV, 226). Є тільки оновлене життя. І в заключну розповідь про відродження бджіл Вергілій вставляє ще одну міфологічну розповідь про Орфея та Еввідіку, яка має символічний зміст. Орфей, який веде із царства мертвих Еввідіку, але не виконує наказаного Плутоном самовідречення, в закоханому божевіллі оглядається на неї і втрачає наречену назавжди. «Цим символом, освяченим іменем славетного ліричного співця і пророка, – зауважує М.Гаспаров, – завершується життєвий урок дидактичної поеми Вергілія» [34, с. 25]. І цей урок неоднозначний.

Сором'язливий поет, який уникав жінок, жив самотньо, не зумів приховати свого першого душевного потягу до краси. У VII еклозі «Буколік» устами пастуха Дамона розкривається порух першого почуття в душі юного Вергілія, злитого в уяві поета з образом батьківського саду, росяних яблук і ніжної дівочої руки, що потягнулася за стиглими плодами.

*Ти ще дівчатком була, – я в саду тебе нашим побачив.*

*Росяні яблука з матір'ю ти, пам'ятаю, зривала.*

*Я супроводжував вас, дванадцятирічний хлопчина,*

*Й міг уже сам до гнучких гіллячок дотягтися рукою.*

*Тільки побачив – пропав! Таким неспокоєм пройнявся [140, с.114].*

Отже, немає сумніву, що і очищена любов, і творча праця, і любов до рідної землі, до зоряного неба, до природи починаються з еротичного потягу – з libido.

З libido починалося й трагічне кохання Дідони до Енея. Коли гнані

волею богів троянці, прямуючи до Італії, прибули до берегів Лівії – до Карфагену, який заснувала і розбудувала Дідона, увечері на бенкеті, влаштованому на честь гостей, слухаючи Енея, цариця «вбирала в себе любов». Проте еротичний початок матиме сумний кінець. Вергілій зауважує, що найпильніше від усіх інших нещасна фінікіянка дивиться й не може ніяк надивитися на Енея, приречена на майбутні страждання (I, 712-713). І з цього моменту безжальна до Дідони доля буде робити свою справу, хоча Вергілій симпатизуватиме карфагенській цариці.

При першій зустрічі з Енеєм Дідона по-царськи велична. Вона на високому троні біля храму Юнони, оточена юрбою молоді і будівельників. Керуючи роботами, вона – земна Юнона. Вона вирізняється високими моральними якостями: побожністю, величністю, гідністю (I, 303-310). Її людяність проявляється в манері поведінки. Вона розмовляє з троянцями «опустивши обличчя» (I, 561); їй соромно за той суворий прийом, який вони відчували тут на початку. Вона спокушає Енея благородством, умінням співчувати чужому горю. Але все це не врятовує її від трагедії. Приречена на майбутні страждання, Дідона «нещасна» – *infelix*. Проте, як слушно зауважує Н. Морева-Вулих, любов Дідони – не сліпа пристрасть, вона пояснюється самим характером її власної душі [109, с. 155]. Розповідь Енея, його подвиги, шляхетність пробуджують в її серці споріднені струни.

Сама Дідона втекла із Тіра після того, як її коханий чоловік Сіхей був віроломно вбитий її рідним братом Пігмаліоном. Зазнавши подібної долі, Дідона гостинно приймає троянців. Вона щиро співчуває нещастям Трої, чутки про які вже облетів увесь світ. Споруджений Дідоною храм Юнони розмальований зображеннями яскравих і зворушливих сцен з історії Троянської війни. Особливе враження справляє на неї доля Енея, викликаючи в її серці не тільки співчуття, а одночасно й любов. Але Дідона не володіє сама собою, вона, як і Еней, залежна від долі, що має божественний характер.

Вергілій щиро вірив у небесні сили, які керують світом. Те, що відбувається з Дідоною, – не лише психологічний процес. Це керований



богами хід майбутніх подій – сутичка Риму і Карфагену. Він веде не тільки до смерті Дідони, а й до загибелі Карфагену. Події «Енеїди» двопланові. Вони розгортаються на землі і на небесах. Еней і Дідона втілюють дві історичні сили – Рим і Карфаген, а наверху ними керують Юпітер та покровителька Карфагену Юнона. Земні події повністю залежать від небесних. Після того, як вступив у дію план поєднати шлюбом Енея та Дідону, все почало вершитися само собою.

Спочатку цариця пробує чинити опір своїй пристрасті і зберігає вірність Сіхею (IV, 24). Вона зв'язує себе клятвою, щоб залишитися незаплямованою. Насправді вона проклинає саму себе:

*Та хай підо мною розступиться краще*

*Вглиб ця земля, нехай батько могутній до тіней Еребу*

*Громом небесним пошле мене в темінь бездонну [24, с. 85].*

І це прокляття збудеться. Сестра Анна – подруга і порадиця Дідони – поділяє захоплення цариці Енеєм. Вона переконує її, що царство потребує захисту і Карфаген розквітне з допомогою Енея. Еней захоплює Дідону не тільки високими якостями характеру – героїчністю, хоробрістю, шляхетністю роду, відвагою, величною поставою, але і цариця сама прагне до слави, втіленої в Карфагені. Анна пробуджує в Дідоні надію на сім'ю, радість материнства «не пізнаєш радощів Венери і насолоди мати дітей» (IV, 33). Після розмови з сестрою її пристрасть виривається наверх, палаючи невидимим огнем. Як божевільна блукає вона по місту, приносить жертви богам, ворожить за нутрощами жертвних тварин, жадібно їх розглядаючи. Та даремно.

Любов, як хвороба, вражає все тіло Дідони. Вергілій тонко передає страждання Дідони, вдаючись до вражаючого порівняння. Дідона – «лань, поранена смертоносною стрілою» – *coniecta cerva saggita*:

*...котру поцілив стрілою.*

*В критському лісі пастух, що стрілами сипле навколо,*

*Й зовсім не дбає про те, куди з них яка полетіла.*

*Лань та чимдуж утікає лісами в діктейські ізвори [24, с. 86].*

Порівняння сповнене глибокого змісту, освітлене співчуттям та людяністю. Жінка беззахисна перед стихією пристрасті, але не винен і Еней, який поранив її не навмисне – «В боці у неї стримить увесь час стріла смертоносна» (IV, 72).

Горда карфагенська цариця поступово втрачає свою царську велич. У поемі з'являється порівняння з вакханкою, що божевільно блукає по місту, – свідчення того, що на неї звалюються темні руйнівні сили хаосу, демонічні стихії. Трагедія цариці намічена в першій книзі, яскраво розвивається у розповіді про зливу, що застала Дідону та Енея на полюванні, які сховались у глибокій печері. Та Гіменей виявився злополучним:

*Заіскрилося небо*

*І відгукнулось на шлюб цей; заплакали німфи на горах.*

*Мить та найпершого горя і смерті причиною стала.*

*З тої хвилини Дідона вже більше не криє кохання;*

*Вже на людський поговір не зважає, не дбає про славу:*

*Зве це подружжям, щоб назвою тою свій гріх прикрасити [24, с. 88-89].*

Після цієї сцени швидко настає перелом. Боги нагадують Енею про його призначення, і він готується відплисти з Карфагену. Трагічну розв'язку Вергілій розробляє з особливою ретельністю: з кожною наступною дією зростають душевні муки Дідони. Здивування і докори змінюються гордим почуттям ображеної честі, презирством і ненавистю – честь виявляється потоптаною. Спочатку Дідона покірливо благає відкласти від'їзд. Події стрімко наростають, і цариця, що втратила свою честь та гідність, тепер мріє про помсту.

За уявленнями античної людини, помста за образу вважалася священним обов'язком; вона відновлювала нанесені моральні збитки. Тому поведінка цариці цілком виправдана з точки зору традиційної моралі. Проте помста Дідони Енею – це не тільки ворожнеча між Карфагеном і Римом, яку вона заповідає нащадкам. Смерть Дідони – єдиний шлях до відродження її

минулої величності і слави. Вона відважується на це з трудом, у муках і ваганнях проводить свої останні дні. І поруч з нею – співчуваючий, вражений її горем Вергілій, який уважно придивляється до того, що відбувається.

Виявом страждань Дідони є опис ночі напередодні смерті цариці. Душевні муки Дідони поет подає тут на тлі незворушної тиші змороженої природи, усіх живих істот, що населяють світ, звільнених від денних турбот, усіх космічних стихій, приборканих і заколисаних темнотою ночі. Тільки Дідона невтомна у своєму горі.

*Ніч була, й скрізь на землі спочивали спокійно тварини  
Втомлені, спали ліси, повтихали жахливі простори  
Водні, в хвилину, як зорі пливли посередині неба,  
Тиша поля огортала, і змовкла худоба на паші,  
Й пташка строката, і все, що в озерних просторах і в диких  
Хащах живе і що глибоко тихої ночі заснуло,  
Й серце звільнялось від денних турбот і труди забувало.  
Та фінікійка нещасна не спала, у неї на очі  
Сон вже ніколи не зійде, і щастя нічного ніколи  
Серце і очі її не зазнають; ще горе двоїться  
І оживає жорстока любов, серце люто палає [24, с. 97].*

Страждання Дідони можна порівняти із стражданнями Агамемнона, який повинен принести на жертковий вівтар свою дочку Іфігенію, у пролозі трагедії Евріпіда «Іфігенія в Авліді». Після безсонної ночі у важкій боротьбі між батьківським почуттям та амбітним обов'язком головнокомандуючого походом Агамемнон на тлі світанкової тиші звертає свій погляд до небес, як до порадника. Та в мовчазних глибинах космосу відчуває лише одвічну гармонію холодних зір [69, с. 287].

Трагедія Дідони зростає. Коли цариця побачила в морі троянські кораблі, в останній раз її охоплює приступ бажання помститися. У несамовитих прокльонах на адресу Енея та його нащадків вона пророкує непримиренну ворожнечу народів та прийдешнє народження месника

Ганнібала:

*Нехай між народами нашими дружби не буде*

*Й жодних союзів, хай з наших кісток колись месник повстане!* [24, с. 99].

На початку п'ятої книги, коли Еней відпливає від Карфагену, він оглядається на палаючі стіни і назавжди залишає Дідону. Вергілій зображує Енея як такого, що долає любовну пристрасть. Справедливо зауважує Джон Феццера, що «у боротьбі між особистим бажанням і долею Еней відмовляється від себе в ім'я місії» [190, с.131].

Смерть для Дідони – єдине звільнення від мук. З божевільними думками від страшного замислу, з кривавими плямами на щоках, бліда від думки про свій кінець, піднімається вона на багаття, переконуючи себе, що смерть не приносить мук. Піднявшись на багаття, Дідона вбиває себе мечем, подарованим колись Енеєм, проклинаючи його:

*...та нехай йому смерть моя буде*

*Вічним прокльоном* [24, с. 100].

Вмираюча тричі піднімалася з ложа, намагаючись побачити востаннє світло сонця. Юнона змилосердилась над муками цариці і послала до її ложа вісницю богиню Ірідю, яка виблискуючи різними фарбами, стала над головою вмираючої. Смерть Дідони не була їй назначена, і золотий волос ще не був зрізаний з її тім'я. Іріда це зробила, звільнивши душу від тіла, і вона відлетіла у повітря (IV, 600-702).

Співчуваючи Дідоні, Вергілій прирівнює любовну пристрасть цариці до хвороби, до грізної стихії, катастрофи. Її кохання до Енея – «шал» або «жар», «безжалісне», «немилосердне» кохання; вона «нешасна» горить від «жахливих дум», «шаліє з кривавими очима». У всій четвертій книзі «Енеїди» витає дух високої трагедії.

Проте доля зведе Енея з Дідоною ще раз – уже востаннє. Еней зустрінеться з тінню Дідони у царстві мертвих, на «полі смутку», там, де знаходилися ті, кого «жаром зв'ялило жорстке й немилосердне кохання». Поміж них блукатиме фінікіянка «зі свіжою раною». Еней звернеться до неї

ніжними словами, щоб зменшити її палаючий гнів, похмурий погляд, але Дідона не захоче розмовляти з Енеєм і відійде в гайок до свого чоловіка Сіхея. Вона не простить йому своєї смерті.

*Втупивши очі у землю, стояла вона, відвернувшись,  
І не змінивсь її вигляд під впливом початої мови  
Більше, ніж був би це камінь твердий чи скала Марпесійська.  
Врешті, зірвалася раптом із гнівом у серці побігла  
Знов до тінистих гаїв, де Сіхей, чоловік її давній,  
Відповідає турботою їй і взаємним коханням [24, с. 139-140].*

Цю останню сцену Вергілій зображує поетично і по-людському зворушливо. Поет дає відчутти, що Дідона не варварка з неприборканими пристрастями, як Медея, не наївна дівчина, як героїня поеми Аполлонія Родоського [9]. Вона стоїть вище від них, хоч у шаленій пристрасті за ображену гідність перегукується з Медеєю.

Образ Дідони – один з найтрагічніших образів у римській літературі. Вергілій нагадує: навіть у найтяжчих ударах долі все людське нам на чуже. Воно потребує співпережиття. І в цьому полягає *humanitas* поета.

Ерос Вергілія має трагічне забарвлення. Злополучний Амур Галла у «Буколіках». Згубними є пристрасті Гіла, що затонув, Пасіфаї, яка розділила своє ложе з биком, людодки Сцилли та дітовбивці Філомели, хоча в «Буколіках» життя сприймається як приємне дозвілля. Згубною є любов Леандра до Геро у III-й книзі «Георгік», яка завершується смертю Леандра і приносить нещастя обом закоханим. Трагічний Еней ціною відмови від своїх прагнень, виконуючий волю богів заснувати майбутню велич Риму. Так само трагічні Дідона і Турн, які відстоюють свою любов наперекір цій волі.

Співчуваючи Дідоні, Вергілій засуджує її кохання до Енея як згубну, руйнівну силу. Поет проводить паралель між природним шалом у тваринному світі та людськими пристрастями: жадібністю, егоїзмом, вважаючи їх варіантами ненаситної захланності. Сюди ж відноситься й божевільний шал любовної пристрасті. Проте очищену, тобто ідеальну

любов у платонічному значенні, поет не заперечує. Вона починається з любові до рідної землі, до краси і панує в усіх його творах. Це любов до природи, яка пронизує художній світ поета, до рідних ларів і пенатів, любов до батьків та батьківсько-материнська любов, взаємно-дружня любов між спорідненими душами, врешті-решт – любов до всього суцього: до дерев, небесних світил, космічного життя.

Розглядаючи філософсько-стилістичну концепцію «Енеїди», М. Гаспаров звертає увагу на переважання хронічно-іраціональних екстатичних афектів в майже в кожному героєві поеми, який вражає своєю глибиною, цілеспрямованістю і витонченими можливостями для зображення стихійних потрясінь римської держави, що часто межували з божевіллям і анархізмом [34, с. 15].

Різні варіанти міфологеми Еросу у творах Вергілія мають трагічне забарвлення: Вергільй був свідком таких подій, коли розгул пристрастей його сучасників ледве не занапастив Рим.

## **2.2. Ерос у Овідія: естетизм чуттєво-витончених форм земного Еросу «Любовних елегій» як специфіка світовідчуття античної людини**

В опозиції до офіційної ідеології та літературного класицизму, представниками якого були Вергільй і Горацій, знаходився інший поетичний напрямок, що тісно переплітався з традиціями неотериків і пропагував любовну елегію. Ця гілка римської поезії швидко розквітла в період становлення імперії і дуже швидко зів'яла, залишивши своїм пам'ятником твори чотирьох поетів-елегіків – Галла, Тібубла, Проперція, Овідія. Хоча любовна елегія проіснувала в Римі недовго, її яскрава доля продовжилась у наступних віках і стала одним із найважливіших античних джерел європейської любовної лірики. З римською елегією тісно пов'язані твори середньовічних вагантів, провансальських трубадурів, лірика гуманістів, поезія XVII–XVIII ст. – аж до Гете та Пушкіна. Проте найбільший вплив серед римських елегіків на подальший розвиток європейської любовної поезії

мав «маестро кохання» Овідій – найяскравіший і найталановитіший представник еротичної поезії.

Розквіт елегії в часи Августа впливає з тих обставин, що любов поета стає маскою для опозиції проти офіційної ідеології, обґрунтуванням відходу до приватного життя. «Римська елегія відзначається звуженістю поля поетичного зору. Вона вичерпується невеликим колом мотивів та ситуацій» [150, с. 382]. Любов – центральне життєве почуття, яке не залишає місця для інших емоцій, особливо для емоцій соціального порядку. Проте любов елегійного поета важка, він раб своєї мінливої володарки, яка шукає багатих коханців, а закоханий поет може подарувати їй тільки вірність – вічність у віршах. Випробувавши на своїй сумній долі всі капризи Амура, детально вивчивши усі зигзаги пристрасті, поет стає майстром «любовного мистецтва», «наставником кохання». У віршах він виливає свої почуття, ділиться своїм досвідом; усе сприйняття світу протікає у нього під кутом зору любовної туги.

Життєва установка на кохання зовсім не впливає з якої-небудь побутової реальності. Ті незначні біографічні дані, якими ми володіємо про римських елегіків, знаходяться в різкому протиріччі з образом закоханого поета, яким він виступає у своїх творах. Цей образ – літературна фікція, яка не підлягає біографічному коментареві. Переносячи у сферу кохання суспільні настрої певного періоду римської історії, елегія створює утопічний світ любовних відносин, що різко контрастує з тою побутовою реальністю, на фоні якої вона ніби-то розгортається. Принципова винятковість любовної тематики здійснюється простим засобом: всяка поезія у побічній темі обов'язково пов'язується з любовним життям поета.

Овідій народився в рік жахливих подій боротьби за одноосібну владу, яка завершилась довгоочікуваним миром та відновленням республіки, що виявилася не формою правління, а формою життя. Сучасники Овідія, не переживши громадянських воєн, поспішали скористатися благами цього миру природно – не для республіки, а для себе. Реальність одноосібної

держави не була подібна до ідеалізованої республіки. Ідеалізована республіка виявилася тільки фікцією, під яку маскувалася нова форма правління. Такі неспівпадіння розмивали громадянські ідеали давньоримської доблесті, і сучасники Овідія успадкували від дідів та батьків не їхні, а нові цінності. То були цінності індивідуальні: особисте щастя, любов, поетична творчість, самовдосконалення філософа. А видані Августом закони сприймалися як перешкода. Так виникла пасивна, позбавлена політичної програми, проте широка, опозиція до лицемірного режиму Августа. І фортецею, в якій більшість освічених римлян нового покоління захищалась від цих вимог, став світ їхнього приватного життя – світ наскрізь естетизований та у багатьох відношеннях умовний. Любовний побут цього світу виступає у деякій опозиції до держави. «Римські елегії, – слушно зауважує А. Содомора, – хоч і творили свій ідеальний світ поетичних мізерів, все ж належали своєму часові – драматичній добі болісного переходу республіканського Риму до імперських форм правління» [143, с. 16].

Любов як важлива частина людського життя й поетичного натхнення є постійною темою «Любовних елегій» (*Amores*), «Героїнь» (*Heroides*), «Мистецтва кохання» (*Ars amatoria*), «Ліків від кохання» (*Remedia amoris*), «Метаморфоз» Овідія, в яких поет виступає апологетом та співцем величезної морально-естетичної та життєвої сили Еросу.

«Любовні елегії» – це опис різноманітних любовних переживань та пригод, в яких Овідій оспівує свою любов до жінки, яку називає Корінною. «*Amores*» розповідають про зародження кохання до Корінни, його перебіг, про випадковості, що порушують його природний розвиток, про переживання, що виникають у душі закоханих. Проте нічого біографічного в «Любовних елегіях» немає. Тут любовне почуття відзначається непостійністю, надмірною відвертістю та натуралізмом. Воно несерйозне, не зачіпає глибоких життєвих стосунків, проте виражається легко і красиво – у віршовій формі. На перший погляд збірник Овідія нічим не відрізняється від творів елегіків, попередників поета, для яких любов була і основною темою



їхніх віршів, і сенсом життя – дуже серйозним почуттям. Любовні переживання вони передавали з біографічними деталями, проте з обов'язковим використанням багатого арсеналу грецької та римської любовної поезії, яка мала свою специфіку. В автобіографії Овідій вказує своє місце в цій традиції:

*Йшов за тобою, Галле, Тібулл, за Тібуллом – Проперцій,  
Час у тім ряді надав місце четверте мені [118, с. 246].*

Галл був творцем римської любовної елегії, Тібулл та Проперцій продовжили її розвиток. Розмір елегій – елегійний дистих. Його знала архаїчна Греція, ним писалися епіграми. Уже в I ст. до н.е. епіграми писали в Римі. Катулл, зачинатель римської лірики, більшість своїх поезій написав елегійним дистихом. Епіграма в Катулла збагачувалася новими мотивами і розросталася у справжню елегію. Не випадково катуллівські мотиви зустрічаються у всіх римських елегіків. І не тільки мотиви. У поезії, в Овідія зокрема, елегійні цикли об'єднувались традиційно іменем коханої, завжди видуманої. Обов'язковими в циклі стали скарги на зраду коханої, на її користолюбство, на згубну силу золота. Із епіграми вийшла тема скарг перед зачиненими дверима, скарги на чоловіка та сторожів, які заважають побаченню закоханих і відмова від епічної або героїчної поезії. Усі ці мотиви ми зустрічаємо в «Amores» Овідія.

Тема кохання дає Овідієві багато можливостей для опису різних традиційних ситуацій, знаних і Катуллом, і Тібуллом, і Проперцієм. Проте Овідій відрізняється зовсім іншим ставленням до дійсності та літературного матеріалу, іншими стилістичними засобами, ніж його попередники.

Безпосередніми вчителями Овідія в елегійному жанрі були Тібулл та Проперцій. До Тібулла, співця чистого прекрасного кохання, Овідій ставився з великою симпатією. Він назвав свого попередника «славою елегії», оплакавши його у вірші, сповненому найніжнішою щирості («Amores» III, 9, 29-32). Елегії Проперція захопили Овідія багатством яскравих живих образів, атмосферою душевної щедрості та чистоти. Обидва поети, Тібулл та

Проперцій, прославляли у своїх віршах жінок. Тібулл – Делію, Проперцій – Цінтію, багату, грайливо-вишукану, дуже освічену аристократку. Обидва попередники Овідія хотіли зберегти свою любов на все життя, присвятивши свої поезії одній, єдиній жінці. Можливо, через це однолюбство Тібулл та Проперцій зазнавали душевних мук. Тібулла охопила меланхолія. Його поезії вражають смутком, почуттям глибокого розчарування, похмурими думками про смерть. Крім того, в Тібулла почуття кохання прикрите заслоною сором'язливості. Його Ерос – «гірко-солодкий» [4, с. 5], і Тібулл змальовує частіше страждання, ніж насолоди. У Проперція (Овідій дружив з Проперцієм) кохання з'являється без прикриття: він бачить у ньому законне право чоловіка. Ерос Проперція пристрасний. І тільки в Овідія любов набуває характеру насолоди. У ранніх творах Ерос Овідія грайливо-безпечний.

У «Любовних елегіях» Овідій описує кохання, далеке від сільських турбот. Поета влаштовує його дім недалеко від Капітолія, затишна вілла на березі Тібру, все його оточення. Овідієві були чужими і акорди торжественної епопеї, і політичної поезії, виконані на замовлення, які вихваляли добродесність минулих часів; не проявляв він інтересу до військового життя. Він не розумів і тих, хто замість блиску та розкоші сучасного Риму прославляв патріархальний уклад сивої давнини. Тому Овідій часто пародіював Вергілія.

Поет не пережив тих страшних лихоліть громадянських смут і кровопролиттів, які випали на долю Вергілія та Горація. Громадянські війни залишилися позаду, політичні пристрасті затихли. У римському суспільстві запанувала жадоба до насолод, бажання зробити своє життя прекрасним і цікавим. Овідій задоволений тим, що живе саме тепер. Поет любить свій витончений вік. З теплим почуттям розповідає він про сільські свята золотого віку. Проте всі його думки присвячені сучасному йому Риму. Поета вражають його блискучі палаци і твори мистецтва, які Рим зібрав у своїх стінах.

Овідій належав до еліти римського суспільства, яка заповнила своє

життя салонними розмовами, поезією та коханням. Друзі поета досконало знали Каллімаха, цінили поезію та мистецтво, вміли веселитися, на все дивилися легко, любили не дуже серйозно, але не віддавались одним тільки оргіям, володіючи відчуттям прекрасного. У цьому світі цінили живе й дотепне спілкування. Це були елегантно-витончені культурні люди, в яких глибока ерудиція поєднувалася з розкриттям найінтимніших почуттів. Любов була головним предметом уваги цих молодих людей, а словесність – їхньою супутницею. У дитинстві вони виховувались на творах класичних грецьких письменників, а в юності вчилися у «риторів» для оволодіння красномовством. Отже, у світі, до якого належав Овідій, легкість любовних відносин поєднувалася з їх естетизацією, що живила вірші і живилася віршами. А самі вірші проголошувались поруч з любов'ю головними заняттям у житті. Люди із середовища Овідія, вільні від праці, ухилялися від державної служби, зневажливо ставилися до військової повинності і громадянської діяльності, проявляючи особливий інтерес тільки до питань тактики та стратегії кохання. Побут цих людей був заповнений еротикою. Овідій став виразником їхніх настроїв, смаків, пристрастей і прагнень – поетом кохання [16, с. XVI].

Світ вседозволеної розпусти існував і до Овідія. У часи Овідія цей світ трохи змінився. Дружба і мистецтво зайняли в ньому не менше місце, ніж незаконне кохання; до чоловіків приєдналися жінки, вільні у правах та обдаровані, здатні обібрати та надихати коханця, обманути його та оцінити його вірші [119, с. 9].

Овідій називає свій перший твір «Amores» – «кохання» у множині. Дійсно, ці «кохання» не вкладаються у ніякі рамки традиційних визначень. «Amores» присвячені не одному коханню, а багатьом. Ця любов не підійде до каталогу любовних варіантів і людських темпераментів пізніших часів. У «Amores» немає ні розсудливого раціоналізму, ні ніжної сентиментальності. Цю любов не можна назвати ні духовною, ні грубо фізичною. Вона не має нічого спільного з любовно-спортивними пригодами Дон Жуана і не є

джерелом сердечної сповіді з глибоким жертвним почуттям, характерним для великого справжнього кохання з щирим безпосереднім потягом до жінки. Якщо в основі Еросу поета і лежить захоплення красою та духовними якостями, то це «захоплення так поглинуто повноцінним шалом молодості, так спрямовано в естетичний план, що чуттєвість втрачає свою характерну ознаку «вульгарності» [174, с. 15].

А. Содомора перекладає «Amores» словом «любощі», які на відміну від ірраціональної пристрасті є чимось витонченим, грайливим, бо почуття поета – закоханість, а не любов [139, с. 9]. Зрештою Овідій сам дає пояснення своєму юнацькому почуттю, називаючи себе «tenerorum lusor amorum» – «гравцем ніжних кохань», де «lusor» – іменник від дієслова «ludere» – «грати, жартувати, говорити і поступати несерйозно». Любов тут поставлена у множині – «гравець ніжних кохань». Отже, «Amores» Овідія – це гра, втіха, забава. «Любовні елегії» розкривають тільки ті деталі, які були знайомі кожному (II, 1, 7-10). Слушно зауважує С. Шервінський, що любов у ранньому творі Овідія – поетична тема. Вона не конкретна, а абстрактна. Тому Овідієві легко подивитися на неї збоку, переплавляючи досвід своїх особистих почуттів в об'єктивний ліричний образ, «Будучи казуїстично реальною, вона по суті залишається абстрактною» [174, с. 16].

Те саме стверджує Л. Гаспаров, наголошуючи, що любовна поезія в Овідія із суб'єктивної стає об'єктивною: вона втрачає безпосередність і прямоту вираження авторського «я», але набуває теплоти зображення ліричного партнера [36, с. 20]. Тут немає неповторно-індивідуального вираження емоцій, що досягається справжнім авторським переживанням. Безпосередньо-емоціональне в «Любовних елегіях» майже відійшло під натиском традиційного. Вірші поета нічого не розповідають про його душу. «Любовні елегії» описують тільки ті деталі почуття, які були знайомі кожному. О. Дримба зауважує, що в повісті про любов до Корінни немає ні світлих злетів, ні глибокого, пристрастного хвилювання, ні чарівності чистої мрії – в ній виражена правда – правда про любов римлян часів поета [65,

с. 109]. Подібну думку висловлює А. Ченча: «Поет безсумнівно описує дійсне кохання, але, сумнівно, щоб його любов була хоч як-небудь «справою серця» [163, с. 3].

Тому даремно шукати у віршах Овідія індивідуального. Поета цікавило тільки умовне, виражене словесною майстерністю. Образ закоханого юнака, для якого кохання все, був для Овідія новою умовністю, що створювалася в римській літературі. Зародився цей образ в елліністичній поезії, а в Рим його вперше перенесли ті ж попередники Овідія – Катулл та його сучасники. Переплавити досвід своїх особистих почуттів – таке було завдання, з яким Катулл важко ще справлявся, Корнелій Галл і Тібулл з Проперцієм – більш успішно. Овідій завершив процес перетворення римської любовної елегії із суб'єктивного жанру в об'єктивний: відчуття особистого досвіду повністю зникає із його віршів. Поет умів відсторонюватись від власного «я», від самого себе, повністю зливаючись з іншими поетичними образами свого всесвіту.

Це помітно і в образі головної героїні «Amores» Корінни. «Любовні елегії» розповідають про кохання поета до Корінни, але вона не сприймається як реально існуюча жінка. Скоріше Корінна – літературна фікція, вигадка, літературний образ. Про неї ми не дізнаємося нічого певного і конкретного. Корінна – узагальнений образ коханки, в якому важко знайти індивідуальні риси, бо їх у неї немає. Корінна – скрізь, і водночас – ніде. Вона – витончена, знадлива, розніжена пишнотами Риму і трохи розпусна Овідієва сучасниця. Тому немає нічого дивного в тому, що майже кожна римлянка впізнавала в Корінні себе, а кожен юнак – в героєві любовних пригод «Amores». Образ Корінни вільно трактується поетом. Але, очевидно, що якась конкретна все-таки жінка підказала Овідієві образ його літературної коханки.

Питання автобіографічності дуже важливе при вивченні творчості поетів-романтиків, для Овідія не актуальне. Для нього дійсно життя було одним, а вірші – іншим, особливо у ранній період творчості. «Сподобатися

публіці для Овідія було важливіше, ніж дати серцю виразити себе: читаючи любовні вірші, треба відказатися від нашої звички бачити в ліриці обов'язково сповідь поета», – слушно зауважує О.Білецький [16, с. XIV].

Міфологема овідієвського Еросу поширюється на весь світ, залучаючи до любовних пригод різні стихії. Так у шостій елегії третьої книги він благає повноводний потік, що вийшов з берегів, повернути назад, на мить зупинити свої води, щоб закоханий поет зміг добратися до коханої (III, 6). В обіймах коханої він просить Аврору не з'являтися на ранковому небосхилі, щоб не переривати нічні радощі закоханих, не заздрити їм. Вони не винні в тому, що Аврора зі своїм старим чоловіком не може насолоджуватися коханням:

*Що я в тім винен, що муж твій ослаб? Чи ж я тобі радив  
Брати старого? Чому ж я маю кару нести?* [118, с. 51].

Впадаючи за Корінною, поет одночасно любить усіх римлянок. Йому до вподоби зухвала і сором'язлива, засмагла і білява, тендітна і пишна, низька й висока, причепурена й не причепурена, юна дівчина і немолода жінка тощо. Реєстр закоханості довгий, бо не одна якась врода схиляє його до любові, а сотні причин є на те, щоб ненастанно любити. І він щиро зізнається:

*От соромливо котрась із красунь свої очка опустить –*

*Я – вже в новому сильці: звабила цнота мене.*

*Бачу зухвала котрась. Ну що ж, не селючка принаймні –*

*Мабуть, на ложі м'яким жвавою буде вона.*

*Стріну сувору, немов із сабінок, – подумаю: «Хоче,*

*Тільки на вид не подасть, бач гордовита яка!»*

*Ту, що освічена, теж полюблю: визнається в науках... [118, с. 60].*

У десятій елегії другої книги Овідій рішуче спростовує думку друга Грецина, що не можна любити двох жінок одночасно: перша переважає другу красою, а та друга прекрасна по-своєму.

*Мучать мене дві любові нараз, розколюють навпіл, –*

*Так супротивні вітри бавляться в морі судном [118, с. 67].*

Без перешкод ця любов стає нецікавою. Про неї поет може говорити дуже багато, наприклад: вірність і душевна чистота коханої – не обов'язкові. Вона може робити, що захоче, навіть зраджувати, але хай вона буде прекрасною і обманює вправно.

В іншій елегії зізнання Корінні в коханні переривається вибухом пристрасті до рабині, яка розчісує волосся Корінни. І тут же міфологічний аргумент: нехай це проста рабиня, але ж й Ахілл не нехтував коханням до Брісеїди (II, 8, 11-12). І це кохання носить поета по житейському морі так, як бурхливі хвилі несуть по морській безодні вутлий човен (III, 4, 8). Потураючи жіночим вадам, поет вихваляє кожну незалежно від віку. Поклоняючись одному ідеалові, він піднімає на п'єдестал кохання до усіх жінок.

Згадані елегії про зорю та потік є взірцем неперевершеної риторичної майстерності Овідія. Варто зауважити, що звернення до зорі – улюблена тема світової літератури. Згадаймо Шевченкове: «Зоре моя вечірняя, Зійди над горою...». Докір зорі – давній мотив грецької епіграми. В Овідія цей докір розрісся до 48 рядків. Володіючи досконало риторикою, Овідій розкриває обрану тему всебічно.

Поет ділить матеріал елегій на мотиви, виділяючи важливий момент кожного відповідно до ситуації, використовує аналогі, приклади з природи, побуту та міфології. Спочатку він згадує сина Аврори Мемнона, і відразу їй, «немилій мужам і дівчатам» він докоряє за те, що вона будить закоханих, перериває радощі кохання. Для переконливих докорів наводяться приклади із щоденного життя: згадуються моряк, мандрівник, воїн, орач, школярі, судді, жінки за пряжею, які неохоче вранці приступають до звичних занять. Потім поет нагадує Аврорі про сина «смуглої барви», докоряє за любов до Кефала через старого мужа, згадується любов богині Селени до Ендіміона. Овідій розглядає Аврору у двох іпостасях: як небесне світило і як міфологічний образ. Як міфологічна постать, як жінка, Аврора почервоніла, ніби засоромилась від докорів поета. Як небесне світило вона не звернула на них

ніякої уваги, продовжуючи рухатися по небі.

*Змовк я. Вона зарум'янилась – видно, почувла докори ...*

*Тільки від того, на жаль, день не пізніше настав [118, с. 52].*

Елегія про потік перенасичена прикладами міфологічного кохання, причетного в різній мірі до води, охоплює аж 106 рядків. Проте результат цих розлогих переконань зведений нанівець у кінці елегії:

*Врешті, на що заслужив, каламутний, того тобі зичу:*

*Влітку – хай спека тебе, взимку хай сушить мороз [118, с. 90].*

Вплив риторики відчувається перш за все в розвитку вибраних тем, коли одна і та ж тема переходить з елегії в елегію, інколи вона розробляється за контрастом. Так, в одній елегії звідниця рекламує продажне кохання (I, 8), в іншій – поет переконує кохану у зворотному (1, 10). Поет вчить Корінну обманювати мужа (I, 4), а потім страждає, коли вона обманює його самого (II, 5). Каталог жінок створений за риторичними правилами:

*Куца чи росла – дарма: радий я цій, як і тій.*

*Не причепурена ця? Причепуриться – мову загубиш [118, с. 61].*

Риторично виражена жіноча сутність:

*Жінка – це зло, а проте надто солодке те зло! [118, с. 66].*

Інколи контраст стає самостійною темою. Автор переконує кохану, що він не зраджував їй з рабинєю (II, 7), а в наступній елегії переконує рабіню не розповідати своїй господині про зраду.

Риторика, особливо улюблені Овідієм свасорії, давали можливість інтерпретувати одну і ту ж саму тему з різних точок зору, часто протилежних. Так у дев'ятій елегії другої книги спочатку доказується, що не можна жити, кохаючи, а згодом – не можна жити без кохання (II, 9, 9а). За допомогою свасорій почуття, народжені заданою ситуацією, аналізувались. «Але хто б не користувався ними – оратор чи поет – його власні емоції залишались розіграними. Цей холодок розіграності ми чітко відчуваємо в «Любовних елегіях» [119, с. 7].

«Amores» Овідія – це елегійні свасорії. Поет переконує Корінну не бути



користолюбною, або хоч не вимагати плати за любов від поета, бо він дарує їй безсмертя у віршах. Про це він говорить не один раз [I, 3, 25-26; I, 10, 62 тощо]. Але ця спільна для всіх римських елегіків тема в Овідія переходить в іронічний контраст. Бо, прославляючи Корінну, вірші додають поетові нових суперників (III, 12). Він вчить свою подругу обманювати мужа, залучати на свій бік служницю, обманювати сторожа – це спільні місця усіх елегіків. Елегія виробила цілу низку ситуацій, пов'язаних з любов'ю, вірніше з коханням у множині і Овідій приймає ці ситуації як готові. Авторське «я» тут на рівних правах з усіма.

По суті справи, безпосередньо-емоціональне в «Любовних елегіях» майже зникло під натиском традиційного. Але щедрість таланту Овідія уже в ранньому творі така, що «усі можливі варіації традиційних мотивів він вичерпує до кінця, захоплюючи цією варіацією читача. «Любовні елегії» і вінчають, і закінчують традицію: подальша розробка тих самих тем стала неможливою, розвиток жанру припинився» [119, с. 7]. Проте втрата безпосереднього пережиття сприяла виявленню найсильніших сторін таланту Овідія: винахідливості, фантазії, вміння живописати. І в живописі деталей Овідій невичерпний. У деталізаціях тем, мотивів поет не має собі рівних. Він черпає принагідний матеріал із міфології, поезії, природи та побуту і концентрує його навколо любовної теми. Побут постачає поетові яскраво-живі деталі. І тоді виникає гра невідповідностей високого та низького, поетичного і повсякденного. Особливо це стосується міфології, до якої поет постійно звертається, стверджуючи принагідність міфологічних асоціацій. У міфах для нього завжди знайдеться потрібний матеріал.

Проте поет не вірить у міфологію. Елегія про каламутний потік перенасичена різними міфологічними прикладами. Поет розсипається міфологічними історіями перед каламутною водою, не довіряючи їм: «Навіщо згадувати чудеса, видумки давніх поетів? Цих чудес не бачив і не побачить ніхто» – скаже він у цій же елегії (III, 6, 17-18). Проте він продовжує переконувати брудну воду, поки врешті решт не проклинє

її (III, 6, 106). Він завжди переконує своїх адресатів.

Міф в Овідія знижується інколи до пародій, ілюструючи ілюзорність того, з чим він порівнюється. Невідповідність поезики жанрів в «Amores», коли міфологічне, традиційно належне до високих жанрів епосу або трагедії, зіставляється з комедійним, більш низьким, демонструє грайливе ставлення до предмета поезії. Але яким би умовним і грайливим не виглядав поетичний світ Овідія в «Amores», ми відчуваємо його глобальний зв'язок з дійсністю в усіх змальованих ситуаціях, особливо у побутових деталях. Тому об'єктивний оповідач Овідій часто буває ближчим до дійсності, ніж Тібулл, який захопив Овідія своєю щирістю. І таких невідповідностей в Овідія декілька на різних рівнях – не тільки в поезії, а й у житті. Одна з невідповідностей на життєвому рівні стала причиною його трагічної долі – вигнання.

У той час, як Август хотів відродити добрі старі звичаї і традиційні цінності селянського життя, міцного своїми моральними засадами та патріархальним укладом, любовна лірика Овідія повністю була зосереджена на зображенні інтимного життя столичного світу. Еротична поезія Овідія з виключно чуттєвим характером, опозиційна до офіційної ідеології та літературного класицизму, була, очевидно, своєрідною маскою поета, його протестом, відходом у приватне життя. Його еротичні поезії сповнені пародійними ремінісценціями із Вергілія та насмішками над августівською пропагандою. Разом із яскравими картинами світського життя, багатими побутовими, інколи непривабливими деталями, вони ще різкіше підкреслюють невідповідність між реальною дійсністю та її відображенням в душі офіційної ідеології в літературних та мистецьких творах.

Даремно Август вважав війну школою мужності. Сучасники Овідія, молоді поети не визнавали цієї школи. Тібулл твердив, що війна – не школа доблесті, а школа жорстокості та жадібності. Проперцій щиро зізнавався, що завжди готовий проміняти військову славу на любов до жінки. Овідій з самого початку приєднувався до тих, хто вів антивоєнну пропаганду,

прославляв Амура та його стріли, закликаючи підкоряти жінок, а не об'єкти противника, віддаючи перевагу товариству прекрасної та освіченої жінки перед грубим солдатським життям. В «Amores» він виступив опозиціонером до мілітарної політики Августа, до відродження принципом суворих звичаїв предків та патріархальної старовини. Війна та любов поставилися на одні терези:

*Кожен коханець – вояк, і в Амура свої табори є* [118, с. 46].

Та сама паралель звучить у наступних рядках:

*Той облягає міста, цей – любки своєї пороги*

*Брами виломлює той, двері зачинені цей* [118, с. 47].

Проте переважила любов:

*Марсові – батьку, вояче, плещи. Ненавиджу зброю:*

*Мир до вподоби мені й подруга миру – любов!* [118, с. 84].

Слушно зауважує Ружмон, що ще за часів античності поети використовували войовничі метафори для опису виявів природного кохання. Бог кохання – це лучник, що випускає смертельні стріли. Його артилерія – зітхання та обійми. Кохання бере в полон силою ласки та загрожує лише ніжними слова [134, с. 233-234].

Свої подвиги герой Овідія також буде вершити не на війні, а на поприщі кохання. Усе перенесено у побутовий план, бо ворогом поета є суперник. Чоловік, який здобуває жінку, – найкращий воїн. Овідій розповідає про «любівні битви» та «солодку поразку» того, хто падає до ніг нестримного натиску Еросу. Його зброя – Купідонові стріли та повчальна сентенція:

*З-між перемог саме та найгучнішого варта тріумфу,*

*Де, не піднявши меча, здобич безправно беруть* [118, с. 70].

У восьмій елегії третьої книги поет малює типовий образ мілітарного монстра, страховиська-вояки, що розбагатів кров'ю (голова в шоломі, бік з мечем, ліва з пернем рука раніше тримала щит, кривава правиця вбивала людей, на тілі шрами). Своє багатство він здобував, перерізуючи

горлянки (III, 8, 9-22).

Кохання до Корінни завжди пов'язане в Овідія з різною тематикою. Тема згубної дії золота, важлива в римських елегіях, розвивається також Овідієм. Поет нарікає на те, що раніше, поки Рим ще не потопав у золоті від своїх військових успіхів, талант цінився вище від матеріального достатку. Тепер, коли поет не володіє багатством, він не може запропонувати своїй коханій нічого, крім палкої душі. Зі своїм талантом він даремно стоїть перед глухими дверима коханої (III, 8). Золото керує світом. Для своїх аргументів поет вдається до міфологічних екскурсів. Батько богів Зевс, знаючи силу золота, за любовну втіху заплатив особистою метаморфозою – «став золотим дощем» (III, 8, 29-30). Поет згадує золотий вік Сатурна, коли люди ще не шукали дорогоцінних металів, і вони спокійно лежали у землі. І зринає похмурий образ обнесеного мурами міста (III, 8, 47-48).

Овідій засуджує війну. Золото, здобуте на війні, призвело до соціальної нерівності:

*Воїн громадить собі кров'ю добуте майно.*

*Перед убогим зачинено курію, почесні – в грошах [118, с. 94].*

Висновок в еротичному дусі повчальний:

*О, якби месником був якийсь бог за кривди коханців, –*

*Придбане кривдно майно хай би на порох зітер! [118, с. 94]*

В «Amores» звучать не тільки ноти грайливого кохання, але й високої гуманності, які знаходять відлуння в душі кожного читача. Висвітлюючи перипетії Ероса, Овідій думає і про незакоханих. Любов поета не егоцентрична, не егоїстична, а об'єктивна. Усе людське йому близьке і своє. Еротичні ескізи часто набувають критики існуючих умов життя, сповнені співчуттям до простої людини. Так в елегії про незадоволених коханців від появи на небі «немілої» їм Аврори, Овідій у межах своєї теми розповідає про трудівників різних професій, пробуджених Авророю до перерваних справ:

*Сходиш – і, щойно здрімнувши, мандрівець рушає в дорогу,*

*Воїн – зброю свою звично бере до руки.*

*Першою бачиш у полі з двозубцем важким хлібороба,*

*Першою ти під ярмо кличеш повільних волів [118, с. 51].*

З появою Аврори стомлена жінка, якій хочеться відпочити від своєї домашньої роботи, змушена знову сідати за перервану пряжу. Проте, особлива симпатія поета у списку «негуманних» поступків Аврори належить школярам:

*Сонних малят оддаєш вчителям, щоб вони при науці*

*Прутиком часто сікли їхні долоні м'які [118, с. 51].*

Любовні елегії – легка, витончена, дотепна поезія саме така, якою захоплювалася байдужа до політики, презирлива до забобонів римська молодь, виразником якої став Овідій. Поет володів всіма якостями цієї виразності: яскравим талантом, живою фантазією, гострою спостережливістю, іронією. Тематика любовних елегій розкривається досвідом особистого життя, випадками з життя друзів, життєвими спостереженнями з багатою уявою, літературними ремісценціями, риторичними прикрасами.

«Amores» – не просто історія кохання, викладена за складеною в римській поезії схемою, це цілий любовний роман в александрійському дусі. В ньому домінують традиційні мотиви елліністичної епіграми, пропущені крізь римську елегію та римське життя. Любовні елегії вражають чарівністю поетичної творчості, жвавостю сцен, ароматом розкритого поетом римського повсякдення. Читач, напевно, не буде співчувати страждаючому від зради закоханому, але він буде милуватися описом усіх перипетій кохання, любовними втіхами та переживаннями, відшукуючи подібне у своєму житті. Висвітлюючи вічну тему Еросу, Овідій відрізняється від своїх попередників зовсім іншим ставленням до дійсності, до літературного матеріалу, іншими стилістичними засобами, іншою інтерпретацією традиційних мотивів та образів. На всьому, про що розповідає Овідій, лежить відбиток його могутнього таланту.

Ерос Овідія в «Amores» – це авантюрні пригоди світського волоцюги, розбещеного, насмішливого, легковажного. Така концепція кохання була

характерною для александрійської епіграми і «чужою для всієї попередньої латинської суб'єктивно-еротичної поезії, в якій любов оспівувалась як серйозне і глибоке почуття» [174, с. 7]. В «Amores» любов зберігає безпечний тон. Крім того, Ерос Овідія чуттєво-земний, пластичний. Він тісно пов'язаний із специфікою світовідчуття античної людини, яка завжди прагнула до гармонії та природної доцільності. Кохати для Овідія означає відчувати красу буття, милуватися ним як завершеною формою. Овідій дивився на гарну, зі смаком одягнену жінку як на прекрасний твір мистецтва. В «Amores» поет називає жіночу красу «звабою» (II, 5, 48), «ясною вродою» (II, 1, 34), «сліпучою вродою, що приковує зір» (II, 17, 12). Жіноча краса його «схиляє до любові» (II, 11, 43), тобто вона доцільна. Бо все, що відноситься в Овідія до кохання або закоханості, є передовсім образно-прекрасним, тілесним, має естетично-доцільне підґрунтя. У третій книзі «Amores» Овідій лаконічно виразно розкриває суть свого земного Еросу: «Нехтую гидкими звичками, люблю тіло» (III, 11, 38). Подібна думка звучить і в наступних рядках – *aversor morum criminata, corpus amo*:

*Вчинки до гніву схиляють мене, краса до любові* [118, с. 98].

Поет бездоганно описав тіло Корінни у п'ятій елегії першої книги художніми засобами поетичного слова, неначе вирізьбив його майстерною рукою талановитого еллінського скульптора, для якого він підібрав відповідний час і фон.

*Спека була. Вже вивершив день опівденну годину.*

*Геть розморило й мене – я на постіль приліг:*

*Крізь половинку віконниці, що притулялась нещільно,*

*Світло цідилось лишень, мов у гайку між гіллям.*

*Сутінь такою була, як її ще підсвічує сонце*

*Й досвіток, що на межі вже він не ніч, ще не день.*

*Світло неясне таке, напівтінь, соромливим на руку:*

*Милого захисту тут цнота шукає тремка ...* [118, с. 39]

В опівденну напівтінь, милу для «тремкої цноти», у розпущеній

серпанковій туніці входить Корінна. Поет добився прихильності:

*От стала вона, вже оголена, переді мною –  
Мов бездоганна різьба – жодної вади ніде.  
Бачив усе я, до всього торкався: плечі, рамена,  
Перса!.. вони мов самі пружно тяглись до долонь.  
Як під крутими грудьми рівномірно живіт округлявся!  
Як понад стегна гладкі плавно підносився стан [118, с. 40].*

Описана Овідієм напівтінь є фоном кохання. На ньому м'яко вирізьблюється оголена постать прекрасної Корінни.

Напівтінь – це не яскраве світло і не безпросвітня темрява, а щось середнє між ними. Напівтінь – своєрідний спосіб не тільки світовідчуття, а й художнього його відтворення. Слушно зауважує А. Содомора, що естетика напівтіні Овідія виразно перегукується із «золотою серединою» Горація, що є найвищим виміром речей та людського буття – взірцем споглядально-гармонійного сприйняття античною людиною світу. Вчений зауважує, що Овідієві наснагу для творчості давала власне закоханість, а не засліплена пристрастю любов. Ця закоханість найкраще гармоніює з напівтінню [139, с. 10].

М. Гаспаров вирізняє основну манеру в зображенні зустрічі поета з Корінною – «зачароване споглядання». Поет весь час спостерігає за всім, що відбувається ніби з боку. Спочатку він дивиться на себе, потім – на Корінну; він сам – «тільки один із персонажів споглядальної сцени» [36, с. 12], перетвореної у загальнодоступне порівняння і загальновідоме пережиття, знайоме кожному. Зустріч поета з Корінною – вірець античної споглядальної естетики, замилювання пластикою людського тіла, для якого чуттєвий аспект Еросу є домінуючим.

Розглядаючи еротичні поезії Овідія, не варто забувати, що він не міг повністю зректися тенденцій свого часу і тієї літературної традиції, яка завжди служила відображенням звичаїв сучасної йому епохи. Те, до чого ми ставимося з пересторогою, римляни сприймали легко. «Не треба забувати, –

слушно зауважує М. Благовіщенський, – що умови, серед яких жили стародавні народи, сама їхня релігія, були спрямовані на спонукання у них виключно чуттєвих інстинктів. І все це розвивало у них особливий погляд на мораль [18, с. 128]. Цей погляд, який є для нас непростою літературною традицією, був для них не тільки допустимим, але вважався навіть естетичним, якщо виражався у чуттєво-витонченій формі.

У «Любовних елегіях» мова йде не про справжнє почуття, а тільки про його літературне вираження. Естетична установка Овідія в «Любовних елегіях» – «мистецтво задля мистецтва», гра задля гри. В описах кохання, Овідій схильний швидше до грайливої дотепності та іронії, ніж до пристрасного захоплення. Успіх твору в значній мірі завдячує яскравим картинам звичаїв римського життя, змальованого дотепно, реалістично та жваво.

### **2.3. Варіативно-психологічні моделі земного Еросу «Героїд»**

Тематика «Любовних елегій» продовжується Овідієм у «Героїдах» (або «Посланнях») – серії листів відомих міфологічних героїнь до відсутніх чоловіків або коханців. Поет повертається до любовно-міфологічної елегії у вигляді суб'єктивного розкриття закоханих героїнь. Лист стає формою ліричного монологу. Створювалися «Героїди», очевидно, одночасно з «Любовними елегіями». На це вказує сам поет у другій книзі «Amores», перераховуючи дев'ять жінок, листи яких були вже написані (II, 18, 21-38).

Зміст послань одноманітний. Вони написані від імені тих тим чоловікам, що стали предметом болю або нещасливого кохання. Пенелопа пише Одиссею, Філіда – Демофонту, Брісеїда – Ахіллу, Федра – Іпполіту, Енона – Парісу, Іпсіпіла – Ясону, Дідона – Енею, Герміона – Оресту, Деяніра – Гераклу, Аріадна – Тесею, Еоліна – Макарею, Медея – Ясону, Лаодамія – Протесілаю, Гіпермнестра – Лінкею, Сапфо – Фаону. Пізніше до «Героїд» були приєднані ще три пари послань, кожна з яких містить лист героя і відповідь героїні.



На лист Паріса з досвідченими аргументами спокуси відповідає Єлена, яка починає свій лист в тонах ображеної честі, а закінчує його пропозицією вести переговори через своїх повірених. Інший варіант любовного зізнання подається в листах Аконтія та Кідіппи, героїв відомої елегійної повісті Каллімаха. Тема розлуки, розроблена в посланнях Геро до Леандра, взята з елліністичної поезії. Леандр кожну ніч перепливає через Геллеспонт на побачення до Геро, але протягом декількох днів його затримує буря. Листи обох закоханих сповнені трагічного предчуття: Леандр потоне, його тіло винесуть хвилі до берега Геро, і вона кине́ться в море, обнімаючи труп нареченого.

Ідею подати тему кохання в епістолярній формі підказав Овідієві Проперцій, в елегії якого Аретуза пише лист своєму далекому чоловікові Лікоту (IV, 3). Проте Проперцій ставив перед собою іншу мету. У нього під видуманими іменами скриваються реальні історичні особи. «Героїди» Овідія своєрідні та неповторні. У «Науці кохання» він справедливо гордиться тим, що створив новий жанр (III, 346). Ф. Зелінський називає цей жанр Овідія баладами-посланнями для передачі епічного, об'єктивного сюжету в лірично-суб'єктивній формі [73, с. 7].

Поет написав цілий цикл віршів, епістолярна форма яких – тільки видимість. Кожна елегія в ній є варіацією у риторико-психологічному ключі на тему нещасливого кохання. У «Героїдах» варіюється одне і теж «спільне місце», яке – за взірцем причитання гомерівської Кірки, засмученої від'їздом Одиссея, – дуже різноманітно розроблялось в елліністичній поезії; у римлян надихнуло Катутла на скаргу покинутої Аріадни, а Вергілія на плач Дідони у четвертій книзі «Енеїди».

Зміст кожного послання – красномовний. Антична риторична школа була школою техніки і смаків у царині слова. Овідій вважався одним з найталановитіших учнів цієї школи. Своє головне творіння «Метаморфози» поет склав у майстерно підібрані міфологічні розповіді, варіюючи одну і ту ж тему – тему перетворення. Але це були варіації епічні. «Героїди» – варіації

лірико-епічні. Героїні поета – персонажі умовні, а їхні скарги нагадують частину промови оратора, покликану зворушити і розжалобити слухачів.

Послання жінок витримані в стилі справжніх свасорій, якими досконало володів Овідій. Вони мали повчальний характер і були звернені переважно до почуттів слухачів. В Овідія героїні звертаються до своїх коханих у манері, характерній для римської школи красномовства. В усіх посланнях покинуті жінки намагаються вправною ораторською аргументацією переконати чоловіка або коханця повернутися. На першому місці тут риторика любовної мови. За своїм сюжетом послання одноманітні. Усі листи містять постійно повторюване у різних варіаціях «Повертайся! – Повертайся якнайшвидше!», бо «Повертайся» передбачає болісну розлуку, викликану обов'язком служби або капризом.

Повернення після розлуки могло бути завірене клятвою, а також зобов'язанням, обумовленим заслугою закоханої жінки. Горе розлуки інколи доходило до несамовитості, до переконання у зраді коханого. Навіть підозра зради була дуже болісною, а ще важче, коли були переконливими докази. Мимоволі покинута порівнювала себе саму і своє вірне кохання з лукавством розлучниці, і виникала думка про свою гідність. Тоді вона оглядалась назад і нове нещастя здавалося продовженням безрадінного минулого життя. Вона виголошувала прокляття першій події, яка дала поштовх тому розвиткові долі, яка призвела до теперішнього стану речей. Тут і раптове кохання, яке допускає оправдання. Проте все-таки це був нещасливий шлюб, який зв'язав її зі зрадником. У думках вона бачить себе мертвою з написом на могилі. Кожна героїня мала свою заготовку напису. Бо після такого кінця убивцю чекає жалюгідна слава. І тоді нехай він запитає поради у своїх близьких, і вони відкриють йому очі на все заподіяне. Бо сенс і зміст кожного послання дуже земний: прислухайся до моїх заклинань і повертайся якнайшвидше назад.

Героїні – жертви всемогутньої пристрасті, жаданої та невгамовної, яка їх мучить і не дає спокою Любов – їх єдиний гріх і ті хвилини блаженства, які

вони зазнали під шум морських хвиль або серед тінистих гаїв м'якої середземноморської природи. «В чому моя вина?» – запитує Дідона в листі до Енея. І відповідає: «Хіба в тому, що кохаю» (VII, 164). Ф. Зелінський виділяє величезну кількість великих і малих мотивів, які інтерпретує Овідій, виражаючи душевний біль цих жінок. Розглянемо найважливіші мотиви концепту Еросу закоханих жінок у «Героїдах» Овідія.

Мотив розлуки – найголовніший. Він увічнений у той момент, коли почалося горе авторки послання. Пенелопа, розлучена з Одиссеєм затяжною Троянською війною та довгим поверненням чоловіка, пише в листі, що їй байдуже до того, що Троя знищена і знову рівне місце лежить там, де стояли її стіни. А розлуці з Одиссеєм так і не видно кінця (I, 47-51). Вона розшукує чоловіка листами в Пілосі, згодом у Спарті, але й Спарта правди не знає (I, 65).

Троянська війна розлучила ніжно кохану Лаодамію з коханим чоловіком Протесілаєм і всі її думки, усі порухи її душі спрямовані на збереження життя чоловікові. У своєму листі вона дає йому поради, як це зробити (XIII). Брісеїда, дочка Бріса, після знищення її рідного міста, загибелі чоловіка, братів стала бранкою Ахілла та ненадовго. Її насильно забрав Агамемнон. Розлучена з Ахіллом, вона пише йому листа (III). Горе німфи Енони почалося із суду Паріса. Вона згадує, як троє – Венера, Юнона, Афіна – вийшли голими до Паріса, щоб вислухати його вирок. Він розповів їй про них – і вона затремтіла від страху (V, 35-38). Іпсіпіла пише листа Ясону, який відправився за золотим руном у Колхиду. Від нього давно немає вістей – про стан його справ вона дізнається зі слухів (VI, 9-10). Данаїда Гіпермнестра, зачинена у темниці за врятоване життя своєму чоловікові Лінкею, пише йому листа (XIV, 125-126).

Дідона розлучена з Енеєм його метою прибути до італійських берегів, бо Еней твердо вирішив відплисти і нещасну кинути Дідону (VII, 7). Герміона розлучена з Орестом полоном Пірра (VIII). Деяніра скаржиться у листі на постійну відсутність Геракла через його подвиги: вічно в розлуці її

чоловік, тому гість для неї звичніший від Геракла (VIII, 34). Тесеї залишив сплячу Аріадну на березі моря у місячну ніч – він просто втік від неї. Аріадна, ледве піднявшись, протягує руки Тесею обняти, а його нема. Шукає його скрізь – його нема (X, 10-11). Медея пише Ясону тоді, коли він вигнав її зі свого дому (XII, 133-135). Сапфо розлучена з Фаоном його втечею в Сицилію (XV).

Лаодамії, яка вирізняється з усіх кохаючих жінок, знадобилось велике зусилля, щоб подолати горе розлуки. Її горе розвивається в штучних градаціях попутного вітру, що відносить корабель Протесілая вдалину все швидше і швидше за горизонт і завершується непритомністю молодої жінки.

В античні часи, коли людина вважалася органічною часткою космічного життя і повністю залежала від природних циклів та ритмів, попутний вітер, як могутня космічна стихія, був рушієм багатьох важливих давньогрецьких та римських подій. Згадаймо беотійський порт Авлідю, де зібралися майбутні завойовники Трої перед вирушенням у похід, чекаючи попутного вітру. У «Героїдах» Овідія попутний вітер ініціює втечу коханого або його відправлення у далеку морську подорож – переважна більшість подій у «Героїдах» відбувається на островах або берегах Середземного моря. Так страждання Філліди пов'язане з морською атрибутикою. Перед її очима стоїть гавань, флот і відпливаючий образ коханого. Для неї попутний вітер є джерелом болю, даремних клятв і має негативний відтінок, бо вітер відніс паруси, вітер і клятви забрав (II, 26). Її мучить гірка досада за те, що вона лагодила кораблі, розбиті бурею для того, щоб «надійніше» корабель відносив у море Демофонта.

Ніжна Брісеїда, навпаки, надіється на попутний вітер, який принесе її до берега корабель Ахілла (III, 66). Дочка великої ріки, німфа Енона буде стежити, як легкий вітерець надуває звисаючий із піднятої щогли парус, аж поки він не зникне. Тоді пісок на березі, де вона стояла, стане мокрим від її сліз (V, 53-56). А згодом вона побачить пурпуровий стяг на високій щоглі з Еленою та Парісом. Попутний вітер підганятиме корабель обох коханців до

берегів німфи (V, 53-56). Іпсіпіла будує свій домисел на слухах, за якими Ясон привів свій корабель до фесалійських берегів (VI, 1). Хвилі з попутним вітром винесли корабель Енея на землю карфагенської цариці, яка гостинно прийняла втікача (VII, 89).

Нещасна Аріадна, покинута вночі Тезеєм на пустельному березі, стежить, як вдалині летить парус Тесея, надутий попутним Нотом. У відчаї вона піднімається на високу скалу, щоб ширше охопити простір моря, шукаючи коханого, і залишається наодинці зі своїм горем, знепритомнівши [X, 25-33]. Лаодамія жадібно стежитиме за парусом Протесілая, якого відганяє від берега сильний Борей, поки парус коханого не зникне за горизонтом (XIII, 15-20).

У деяких посланнях присутній мотив прощального слова. У багатьох посланнях жінок розлука була очевидною, супроводжувалась прощанням. Лаодамія, випущена з обіймів Протесілая, зацікавленими устами ледве промовляє: «Прощай». Перед очима Філіди постійно зринає образ відпливаючого Демофонта, який асоціюється з трьома мотивами: мотивом ласки, попутного вітру та прощального слова. Парісові, що відправляється від подруги своєї юності Енони за далекою нареченою Єленою, Енона замість прощального слова дає цілу низку настанов. Вона підсвідомо благословляє Паріса в дорогу до суперниці. Іпсіпіла проводить Ясона у плавання, не знаючи, що шлюб з Медеею завершить його похід. У згаданих трьох останніх прикладах (Філіда, Енона, Іпсіпіла) розлука веде до зради. Проте в баладі про Аріадну прощання немає. Тесеєм залишив її вночі, скориставшись сном. Немає тут ні мотиву ласки, ні прощального слова, ні настанов. Появляється мотив високої скали, на яку піднімається Аріадна у пошуках коханого та мотив непритомності. Вдалині вона помічає парус і втрачає свідомість, але швидко приходиться до себе. Мотив непритомності видозмінюється до мотиву короткого забуття. Овідій постійно змінює варіації мотивів. Сапфо, дізнавшись про зраду Фаона, забуває про все. Тут також згадується мотив ласки, прощального слова і напутніх порад як

можливі моменти, але у заперечній формі. Тому Сапфо справедливо могла сказати Фаону, що він не відніс з собою ні поцілунків, ні сліз. Крім образи він нічого не залишив їй на пам'ять (XV, 101-106).

Вперше мотив несамовитості зустрічається у Гомера. Андромаха, почувши про смерть Гектора, уподібнюється поетом до менади:

*Мовила так, із покоїв побігла вона, як менада,  
З трепетом серця, й за нею слідом поспішали служниці ...  
Вибігла швидко на мур і побачила здалеку тіло  
Мужа, від міста нещадно волочене. Бистрії коні  
Мужа її волокли до ахейських човнів глибодонних.  
Темної ночі імла повила їй зволожені очі.  
Навznak, зомлівши знецацька, упала вона непритомна.  
Світлу пов'зку зірвала з чола свого й плетену сітку.  
Із обручем і від себе далеко відкинула й бинду,  
І покривало, що в дар їй дала золота Афродіта  
.....  
Та навколо ятрівки й зовиці її оточили.  
Й ледве живу її, в серце уражену, спільно тримали [50, с. 372].*

Образ буйної менади, втілений в дружині Гектора в момент її найбільшого горя, знайде відгомін в усій античній літературі. Овідій щедро використовує цей образ в описі безнадійного горя покинутої жінки, сповненої вакхічним божевіллям. Такою є Федра, яка порівнює себе із жрицею Вакха, що мчить лісами, переслідувана його шаленістю (IV, 47-48). З вакханкою порівнює себе Аріадна, що біжить пустинним берегом (X, 47-48). Несамовито страждає Лаодамія, не знаходячи собі місця (XIII, 33-34). Сапфо пише Фаону, що вона біжить в ліс та печери, ніби та, яку жене грізна Еріхто, сестра Фурій. Не пам'ятаючи себе, вона мчить, з розкуйовдженим волоссям (XV, 137-140).

У посланні до Демофонта Філлїда докоряє коханому за даремні клятви: вітер відніс паруси, вітер і клятви відніс (II, 25). Мотив клятви присутній у

листі Аріадни до Тесея (X, 79). Брісеїда, яка стала бранкою Агамемнона, клянеться йому в тому, що вона залишилася непорочною (III, 75-85).

Бог шлюбу Гіменей з палаючим факелом у посланнях жінок зникає або неохоче прилітає з сумною атрибутикою. Філлїда даремно чекає Гіменей, він асоціюється в її уяві з горем (I, 111-120). У посланні Іпсіпіли до Ясона також згадується факел, достойний запалити тільки похоронне вогнище (VI, 42). Іпсіпіла вважає, що її шлюб з Ясоном скріпила не Юнона з Гіменеем, а зла Фурія (VI, 44-45).

У листі Дідони до Енея згадуються страшні вісники злополучного для закоханих Гіменей – з натяком на четверту книгу «Енеїди» Вергілія (VII, 93-96). Сумні провісники злополучного весілля у листі Еоліни Макарею. Шлюб Еоліни, нещасливої нареченої свого брата, сумний з самого початку. Вона справедливо докоряє богам радісних весіль, що він обманутий, не потрібні тут веселі вогні і просить його залишити це прокляте місце (XI, 101-102). Гіменей та Юнона залишили місто, коли данаїди вирішили вбити своїх чоловіків у першу шлюбну ніч (XIV, 27-28).

Героїні Овідія складають собі надгробні написи. На могилі Філлїди буде написано, що гість Демофонт занастив Філлїду, яка полюбила гостя. Він став причиною її смерті, а вона – вбивцею (II, 147-148). На мармуровій плиті склепу Дідони мають бути вирізьблені такі слова: тут спочиває прах Дідони. Вона загинула від своєї руки. Привід для смерті і меч дав їй троянець Еней (VII, 195-196). Подібну епітафію складає Гіпермнестра: тут Гіпермнестра лежить, за своє благочестя вона прийняла смерть, від якої врятувала брата (XIV, 129-130). Варіантом мотиву епітафії є напис, який Філлїда бачить на статуї свого величного нареченого, який обманом перемигав, що кохала його (II, 74), або той, яку приречена Сапфо бажає побачити на своїй осиротілій лірі (XV, 133-134).

Епітафії на могилах жінок розкривають суттєві риси характеру кожної жінки і причини їхніх смертей. В античні часи епітафії були дуже популярними і мали інше значення, ніж в наш час. Згадаймо напис на могилі

Есхіла, який лаконічно розповів в ньому про своє життя та свої заслуги перед батьківщиною:

*Тут, у врожайній землі хлібами багатой Гели, –  
Мертвий Есхіл із Афін, Евфоріона син,  
Гай Марафонський про мужність його своїм листям шепоче,  
Довговолосий перс рук його силу пізнав [142, с.72].*

Овідій також склав собі поетичний пам'ятки у четвертій книзі «Скорботних елегій» (IV, 10).

Інша справа Дідона, хоча ревності для неї також не є головним мотивом. Вони виникають в той момент, коли вона уявляє собі італійське майбутнє свого коханого (VII, 15-18). Ревності Дідони розпливаються у загальній ворожнечі карфагенської цариці до того обов'язку, який забирає в неї Еней. Реальний світ не існує для неї. Вона бачить не предмети, а тільки їхні ознаки у минулій проекції. Так вона не вірить, що Венера є матір'ю Енея (VII, 35-36), не вірить, що Еней врятував рідних богів і одночасно забороняє йому торкатися врятованих ним ларів та пенатів. Еней Дідони – взірць благочестя, оправдовуючи цим її любов та гріх. Дідона Овідія – справжня карфагенська цариця, одночасно і добродісна римська матрона, і пересічна жінка. Вона не має нічого спільного з трагічною величністю Дідони Вергілія. Овідій навіть видозмінює міфологічний сюжет про Енея та Дідону, розвиваючи його в інтимному плані: Дідона раптом відчула, що в неї буде дитина, тому вважає Енея вбивцею двох створінь – себе й немовляти (VII, 133-138).

Стомлена довгим чеканням на Одиссея, Пенелопа підозріває чоловіка, що його далеко від мене утримує нова любов (I, 76). Новим коханням дорікає Філіда Демофонтіві (II, 103-104), Брісеїда – Ахіллові (III, 72-78). Дідона та Сапфо також підозрівають коханих у можливій зраді. Сапфо вважає, що жертвою Фаона стали сіцилійські жінки (XV, 51), але, як видно з наступних рядків послання, це її не дуже хвилює (XV, 53-56).

Енона, Деяніра, Іпсіпіла, Медея сильно ревнують своїх чоловіків.



Проте в кожному випадку ревності неповторні, як неповторна у психологічному аспекті кожна героїня. У ревностях або їх відсутності жіноча душа розкривається найглибше. Так Пенелопа, підозрюючи Одиссея у новому коханні, у лагідно-грайливій формі, з гумором говорить про себе як про простовату жінку, в якій не груда хіба тільки пряжа (I, 78). Вона не вірить, що Одиссей може зрадити її (I, 75-78). У розповіді про Пенелопу вирізняється мотив короткочасності жіночої краси, людського життя та неминучої старості. Мотив швидкоплинності тяжіє над усім: дорослішає Телемах, старіє Лаерт, змінюється Пенелопа, яку Одисей залишив ще молодою, а тепер зустріне старою жінкою (I, 115-116). Поруч зі старістю виступає мотив смерті, бажання померти разом з чоловіком у рідній оселі (I, 102). Пенелопа – взірець жіночої доброчесності та вірності на всі віки («Пенелопа була твоєю і буде!»). Брісеїда – взірець чистоти та вірності жіночої душі, ревності якої цілком поглинуті коханням. Вона не хоче залишатися з Агамемноном і просить Ахілла забрати її до себе (III, 85-89).

Енона подібна до Філліди та Брісеїди. Усі її бажання сфокусовані в останніх рядках послання, в яких вона до кінця своїх днів хоче залишатися ткоханою Паріса. Вона не може повірити, що Паріс дав перевагу розпутній Єлені і простодушно вірить, що на Паріса подіють спогади їхнього юного кохання на лоні природи серед гаїв та розлогих дерев (V, 21-31). На те вона й німфа. У листі Енони появляється мотив вирізаних ножиком Паріса на стовбурах дерев букв із її іменем. Це мотив живого напису. Дерево росте, а з ним розростається ім'я Енони. Мотив живого напису новий у баладі Овідія і вічно актуальний для всіх часів: тополя стоїть на березі ріки і сьогодні на ній є вирізьблені букви на пам'ять про Енону (V, 21-24).

Кохаючи Ореста, Герміона насильно видана за Неоптолема. Вона сумно коротає дні та ночі, думаючи про одного, підкоряючи свою волю іншому (VIII, 101-110). У баладі про Аріадну психологізм відсутній. Інтерес читача зосереджується на широкому морі, холодній скалі та прекрасній дівчині, яка у відчаї бігає по пустинному березі. Еоліна (Канацея) не може

зрозуміти, чому заборонено їй любити брата. Для неї її любов – така сама, як і всяка інша. А звідси скарги на фатальні наслідки її кохання.

Образ Федри, створений за драмою трагедії Евріпіда «Іпполіт», відрізняється від Федри Овідія у «Героїдах». Федру Евріпіда мучить подвійний сором.

*І сором він подвійний: з них незлий один,  
А другий – бич сімейства [69, с. 121].*

Перший сором – це сором гінкея. Він – зовнішній з жахом перед розкритим почуттям; другий сором боїться гніву всевидячих богів. «Нещасна Федра, – слушно зауважує І. Анненський, – не знає, що своєю смертю вона не зможе розрахуватися з Кіпрідою. Вона не знає, що повинна не тільки померти, але й брати участь у вбивстві» [7, с. 389].

Федра Овідія оправдовує свою пізню любов до пасинка різними аргументами за принципом «Все перемагає любов», засуджуючи застарілі погляди на кохання. На її думку, благочестивий страх був модним в часи Сатурна. Сьогодні він відходить у минуле, незабаром помре зовсім. Благочестивим є тільки те, що приємне (IV, 131-140). Вона не вважає свою пристрасть гріховною і намагається вселити свої переконання Іпполіту. У переконаннях Федри її любов до пасинка виглядає природною (IV, 129-136). Федра – сучасниця Овідія з нетрадиційним поглядом на кохання.

Лаодамія – закохана молода жінка, щастя якої було перерване з самого початку. Усі її мрії спрямовані на відновлення цього щастя. Її почуття – наче бурхливе море між останнім поцілунком розлуки і першим поцілунком побачення. Вона живе ласками Протесілая. Вона чує, що флот в Авліді затриманий противними вітрами і їй боляче, що ці вітри не подули раніше, коли її чоловік був біля неї (XIII, 3-4). Вона заздрить троянкам, які будуть зустрічати і проводити своїх чоловіків на війну. Вона з палкою пристрастю уявляє собі сцену повернення свого чоловіка і ці ласки, якими вона буде переривати його розповідь про воєнні події (XIII, 115-119). Вона уявно переживає усі негоди війни, які терпить Протесілай. Проте Лаодамія

відчуває, що її Протесілаю суджено загинути і вона виливає свої передчуття у листі (XIII, 103-114).

В образі Деяніри немає нічого від ніжно прекрасної Деяніри Софокла. Лемноська цариця Іпсіпіла довірила себе і своє царство молодому Ясону, коли він разом з аргонавтами заїхав на її острів. Вона родила йому двох синів-близнят. З усією ненавистю своєї упередженої душі вона накидається на Медею, називаючи її «відьмою з Колхіди» (VI, 19). Вона винить її у всьому, не відрікається від любові до Ясона, ні в чому не дорікає йому, крім легковажності. Не дивлячись на зраду, вона пишається ним і дітьми, народженими від нього. (VI, 119-124). Медея майже не удостоює увагою свою суперницю. Тільки там, де вона уявляє собі, як Ясон в ніжній бесіді з новою жінкою ворожо відгукується про неї, – тільки тоді вона їй погрожує (XII, 177-185). Усю силу своєї злості вона спрямовує на Ясона. Даремно вона намагається загнудати свою душу, злоба мимовільно спливає все сильніше і сильніше, перетворюючи принизливі бланання в образи та погрози, натякаючи на нечувану помсту (XII, 185-200). Якщо Іпсіпіла – це любов, яка воює з ревностями, то Медея – це ревність, яка поглинає любов. Медея Овідія повністю відповідає Медеї Евріпіда.

В оцінці жінок психологічно різні і їхні чоловіки, проте з різним ступенем розкриття – від загальновідомих міфологічних рис до повної їх відсутності. Одиссей – мужній, хитрий, хтивий; Демофонт – обманщик; Ахілл – впертий; Іпполіт – зовнішньо прекрасний, але недоступний; Паріс – зрадник, порушник клятви; Ясон для Іпсіпіли брехун; Геркулес – могутній, проте охочий до жінок; Тесей – жорстокий зрадник; Ясон для Медеї – зрадник-лиходій; Протесілай – запальний у битвах; Фаон – красень-обманщик; Еней – порушник клятви, брехун, лиходій, проте коханий, як і всі чоловіки.

Серед героїнь Овідія неповторно-індивідуальною є Сапфо. Вона – історична постать. Овідій, який належав до тієї самої культури, яку творили Гомер, Гесіод, Сапфо, Алкей, Вергілій, Горацій, подає цікаві біографічні

деталі з життя Сапфо, що передавалися в античні часи і кружляли навколо імені поетеси. Сапфо – невисокого росту (XV,33), смаглява (XV, 35), проте талановита (XV, 33-34), з ніжним серцем (XV, 79), співуча (XV, 49). Рано, в шість років вона залишилася сиротою, без матері (XV, 61). Поетеса розповідає про сімейну драму свого брата, який розтратив майно, зв'язався з легковажною жінкою і став моряком, зненавидівши сестру (XV, 63-68). Цю ж родинну драму Сапфо передає Геродот у своїй історії [42]. Дочка Сапфо також додала матері нових турбот (XV, 70). Проте Сапфо – неповторна сучасниця поета.

Відмовившись від звичних тем августовської поезії, пов'язаних з історичним минулим Риму або подіями особистого життя, Овідій у «Героїдах» звертається виключно до міфологічної тематики, популярної в поезії неотериків або в елліністичній поезії, зображуючи героїнь грецької міфології і саму Сапфо у відповідності з психологією сучасних йому римських жінок. «Героїди» – риторично-декламаторська поезія, обмежена рамками суворої схеми, проте з глибоким психологічним контекстом. Овідій тонко відтворює душевний світ люблячої жінки у невичерпному багатстві його проявів та неповторно-індивідуальних своєрідностей. «Героїди» Овідія свідчать про те, що психологія люблячої жінки мало змінилася з часів Римської імперії.

#### **2.4. Наративні стратегії еротичної дидактики в Овідієвому «Мистецтві кохання»**

«Мистецтво кохання» з'явилося після виходу «Amores», «Heroides» та відомої, дуже талановитої, але не збереженої драми «Медея», про яку антична критика відгукується вельми схвально. Безпосереднім підходом до «Мистецтва кохання» були («Medicamina faciei») – «Косметичні засоби для обличчя», дидактична поема, поради жінкам, як стежити за своєю зовнішністю. На думку Овідія, внутрішні властивості душі стійкі, а фізична краса мінлива й потребує підтримки. І поет подає різні рецепти, як зберегти

білизну обличчя, його красу, позбутися дефектів шкіри тощо. Із поеми «*Medicamina facie*» зберігся тільки початок із 50 двовіршів з пропусками.

У «Мистецтві кохання» любов набуває дидактичного забарвлення. Виступивши в «Любовних елегіях» як практик кохання, Овідій в «*Ars amatoria*» пробує свої сили в ролі теоретика любовних почуттів, створивши дидактичну поему в трьох книгах. Перші дві адресовані мужчинам і розкривають способи завоювати жінку, зберегти її любов, третя написана для жінок і повчає, як спокушати і утримувати мужчину. Отже, у «Мистецтві кохання» поет викладає, як гарно, по-мистецьки кохати, коли відійшли в минуле часи суворих звичаїв, простоти в побуті й простацького кохання. Проте дидактичний характер «Науки кохання» – фікція. Овідій нікого не збирається повчати. Зрештою такої мети не ставили перед собою й інші автори популярних в ті часи в Римі чисельних посібників з дидактичним характером.

Деякі вчені називають «*Amores*» практикою кохання, «Героїди» – історією кохання. Овідій виступив проповідником нової науки, цілком невідомої раніше, якою ніколи не займалась жодна епічна поема, хоча існували найрізноманітніші науки та мистецтва: від уміння обробляти землю – до вміння борознити морські простори. Співець Августа Вергілій написав, наприклад, дидактичну поему «*Георгіки*» про те, як обробляти землю і що вирощувати на ній. Тому не менш важливим виглядало мистецтво кохати, бо кохання на відміну від ірраціональної пристрасті, – це витончене мистецтво. Щоб ним оволодіти досконало, потрібні настанови.

Слушно зауважує А.Содомора, що у самій назві твору («*Ars amatoria*»), у зіставленні *ars*, що означає тут «мистецтво», або «наука», з легковажним *amatoria* (*amatoria* – прикметник від *amator* – шанувальник, коханець, залицяльник, amator) – стилістичний ключ до поеми, її тональності. Домінантою тут є тонкий дотеп: лише вловивши його, можемо оцінити мистецьку цінність Овідієвого твору, де серйозне поєднується з несерйозним; поважне з жартівливим [139, с. 13]. І немає у «Мистецтві кохання» нічого

надзвичайного, а тільки захоплива гра. Ще елліністичні поети, Каллімах зокрема, на якого орієнтується Овідій підкреслював, що класичним зразком такого захоплення є мисливство. Тут притягує не так здобич, як шлях до неї, вміння вистежити, впіймати, а впіймавши – не випустити. Якби здобич сама йшла до рук, мисливство, втрачало б інтерес, перестало б бути мисливством. В Овідієвому «Мистецтві» йдеться не так про кохання, як про зваблення. Навчаючи мистецтва кохати, автор практично оминає саме кохання, акцентуючи свою увагу на звабі [139, с. 13].

Проте Овідій намагається справити враження людини, яка серйозно взялася за поставлене завдання. Він вникає в усі деталі та тонкощі обраної теми, дає практичні поради, вчить, як треба себе вести, поводитися в різних місцях та при різних обставинах (на форумі, в театрі, в цирку, на бенкетах), радить звертати увагу на свою одягу, зовнішній вигляд, рекомендує вдосконалювати свій духовний світ музикою та поезією. Обрана Овідієм тема викладена свіжо та несподівано. Зачаровуючи читача одвічною темою кохання, Овідій оспівує любов легко, грайливо, коли навіть невдача йде на користь, бо стає початком нової гри – ще світлішої та щемливішої (I, 347). План поеми продуманий і виконаний бездоганно. Виклад матеріалу жвавий, а форма надзвичайно чарівна та цікава. І все це при бездоганній мелодійності вірша, який ллється, як безперервний потік ніжної та звабливої гармонії. Автор поеми – проникливо тонкий і вправний митець слова, майстерність якого надзвичайно виразна. Дидактика «Ars amatoria» поєднана з дотепністю, щирою веселістю та безпосередністю. Проте почуття автора просвітлене щирістю.

Жанр поеми – цілком новий для римської літератури. Ерос, зображений в комедії, сатири, епіграмі, в ямбічній та елегійній поезії, вперше стає предметом дидактики у віршах. Поради Овідій подає ґрунтовно і досконало, часто посилаючись на любовний досвід в «Amores». Зв'язок між «Мистецтвом кохання» та «Amores» безсумнівний, і проявляється він головним чином в загальних для обох творів типово овідієвській тональності

і в інтелектуальній вишуканості, з якою поет трактує свій матеріал. Різниця між ними обумовлена дидактичною формою «Мистецтва кохання» та контрастом між легковажним змістом поеми і псевдо-серйозним тоном викладу, який пародіює філософсько-дидактичну літературу, модну в епоху Августа.

«Мистецтво кохання» – це пародійно-дидактична поема у віршовій формі елегії, бо справжні дидактичні поеми складались гекзаметром. Як кожен автор «довідника» Овідій передовсім посилається на своє знайомство з предметом і розділяє свою «науку» на три частини. Пародіюючи риторичні поради, які починалися з питання «знаходження», Овідій у першій частині розповідає, як знайти предмет кохання, у другій – як добитися кохання, у третій – як те кохання втримати. Настанови даються спочатку мужчинам, згодом – жінкам. Виклад матеріалу оживлений ефективними сентенціями, міфологічними розповідями, побутовими сценками, але ніколи поет не піднімається над рівнем грайливого кохання, тимчасових зв'язків між знатною молоддю та напівпрофесійними гетерами.

«Ars amatoria», як і «Amores» – твори пізнавальні. У першій частині «Мистецтва» мова йде про те, де й коли вистежити «здобич». За тим вистеженням – весь тодішній Рим, світова столиця: його будівлі, свята, видовища. У кожному куточку світової столиці панує Амур, навіть там, де ллється кров: «Той, хто на рани дививсь, – рану під серцем відчув» (I, 166). І не треба їхати в Індію, куди Персей відвозив свою Андромеду, або в Трою. Мати Енея тут – на місці. Можна проходити біля портика Лівії, побудованого Августом в честь його супруги за взірцем відомого портика стоїків в Афінах, що славився своїми художніми прикрасами. Свою «здобич» «ловець» може знайти біля мармурового храму Венери чи біля єгипетської Ісиди, на гамірливому форумі, знавцеві законів, бо рятуючи іншого, сам потрапляє в любовне сильце (I, 83). Багатолюдні театри – пастки для миловидних жінок.

Але особливо благодатним для здобичі є амфітеатр. Тут найчастіше можна задовольнити своє бажання, тут цнотливості завжди загрожує

небезпека (приклад із сабінянками). Розрахований на величезну кількість публіки, цирк багато дає шукачеві любовних пригод і ловцеві здобичі: «Цирк, що народом кишить, не розчарує ловця» (I, 136). Під час тріумфів справжнім тріумфатором виступає Амур. Та чи варто переховувати тих місць, де збираються жінки і де зручно «полювати» за ними. Їх більше ніж піщинок на морському березі. Місцем любовних втіх стають Байї, розкішний аристократичний курорт неподалік від мальовничої Неаполітанської затоки. Не один мужчина, покидаючи після лікування курорт, поранений в серце Амуром, зітхав: «От тобі й полікувавсь у славнозвісній воді» (I, 258). Життя тут вирає різними барвами несподіванок, парадоксів, сміхом та сльозами. І читач не просто споглядає грайливий потік життя. Він сам – у ньому завдяки художній точності Овідієвого письма; сьогодні ми називаємо це «ефектом присутності» [139, с. 14].

Читач ніби відчуває плече гарної сусідки на лаві заповненого людом цирку, бачить її ніжку з-під подолу довгої палли, вправно підхопленої з долівки галантним кавалером – «за це вже дівчина ніяк не дорікне». Або інша дріб'язкова порада:

*Може, пилінка якась, покружлявши, сусідці на груди*

*Сяде – ти пальцем чутким зняти її поспіши* [118, с. 110].

І таких дрібниць сотні. За ними – «гостре око спостерігача, психолога, дотепника, митця, врешті – інтелігента, який не схибне на тій, хоч і важко вловимій, але таки чіткій межі, що відділяє смак від несмаку, чисте – від брудного» [139, с. 14].

Після «де» і «коли» йде «як» прибрати до рук «ту, що вподобав». «Тепер, – заявляє Овідій, – хочу розповісти тобі, як прибрати до рук ту, що вподобав, а це – стрижень моєї науки» (I, 266). І тут гра стає ще віртуознішою, бо трапляється нагода пильніше придивитися до людської вдачі. У момент зізнання відкидається сором'язливість властива тим, що вирости в селі. Щастя і любов повинні допомагати сміливим. Згадаймо фразу із «Amores»: «Кожен коханець солдат...» Правила гри розростаються та



ускладнюються, бо мистецтво повинно принести успіх. Треба грати роль закоханого, щоб переконати красуню. Завоювати довір'я не важко, бо кожна жінка вважає себе достойною кохання. Нехай вона справжня потвора – все одно вона буде в захопленні від своєї зовнішності. Але треба пам'ятати ще один психологічний момент: той, хто часто прикидається закоханим, закохується серйозно.

Засоби оволодіння жінкою найрізноманітніші – вони оправдовують мету. В арсеналі мужчини і лестощі, і обіцянки, які люблять жінки, і сльози («сльозами розм'ягчите і алмаз»), і поцілунки, і насильство, і багато інших тонкощів. Висновок повчальний: жодна жінка не гордуватиме ласкою. Хоч би якою стійкою не здавалася – «любощів прагне в душі» (I, 274). Тому мистецтво обов'язково потрібне, щоб добитися успіху. Кожна жінка, взята під час бою в любовному екстазі, задоволена. Її падіння – своєрідний подарунок для неї. Навпаки та, яка ж недоторкана, сумуватиме хоч її обличчя буде виражати притворну радість. Повчань безліч, правила гри виглядають жорстокими та цинічними.

*Маєте розум – жартуйте з дівчат: покарання не буде!*

*Вірність ганебніша (дива нема), ніж обман.*

*Зваблюйте звабниць, бо це на загал – безбожне поріддя,*

*В сіті, призначені вам, хай потрапляють самі! [118, с. 121]*

Але це – жартівливий цинізм з грайливими військовими правилами. Овідій завжди дивився на жінку як на прекрасне створіння, як на повноправного партнера в любовних справах. Поет ніколи не орієнтується на публіку з низькопробним смаком. Від цього він застрахований своєю інтелігентністю, унікальним даром поета, чудовою майстерністю стиліста.

Тому правила порядності обов'язкові у любовній грі: не обмовляти, не чванитися перемогою, не бути грубим, а бути далеким від думки сперечатися і сваритися – кохання можна підтримувати тільки ласкою. Ми ненавидимо вічних хижаків – яструба і вовка, які постійно нападають на боязливі стада. Суперечки змушують жінок втікати від чоловіків, а чоловіків від жінок.

Ніжна ласка полонить серце, а грубість – викликає ненависть і спричиняє криваві війни. Щоб тебе кохали, будь достойним кохання, а цього не дадуть тобі ні бездоганно гарна зовнішність, ні струнка постать. Щоб утримати об'єкт кохання, треба фізичну красу поєднувати з розумом: «Дбай про щось більше, ніж те, чим утішається зір» (II, 144). Краса – ненадійна перевага, з роками вона в'яне, час змушує її бліднути. Внутрішні якості важливіші, ніж зовнішні. Тому старайся постійно тренувати розум і робити його помічником краси: тільки розум залишається з нами до останніх днів життя.

Та сама думка звучить у «Скорботних елегіях», у віршах, звернених поетом до дочки, в яких поет наголошує на смертності усього живого, крім «дарунків серця і розуму» (III, 7,14) і вірить у своє безсмертя. Поет продовжує:

*Глянь ось на мене: без дому, вітчизни, без вас залишився,*

*Все відібрали, все те, що відібрати могли,*

*Хист мій зі мною, однак, супутник мій і розрадник...*

.....

*Все ж і по смерті моїй житиме слава моя.*

*Поки з семи своїх пагорбів Марсів Рим переможно*

*Буде весь світ озирать, будуть читати мене [118, с. 219].*

Овідій радить мужчинам бути спритними у коханні, вивчати літературу, володіти двома мовами – грецькою та латиною. Одиссей не відрізнявся красою, та володів даром слова, – і в нього закохались дві богині. Той, хто мріє про довготривале кохання, не повинен зазнаватися. Порад безліч на шляху довгого захоплюючого шляху, який закінчується довгожданим «так», але уже за дверима спальні, де повинні відбуватися любовні втіхи. Тут живе мирна богиня Згоди, саме тут народилася богиня Пробачення. «Музо, не входьмо туди ...» (II, 703), бо на самих утіхах лежить «мовчанки печать» (II, 640).

Любовні втіхи, на думку Овідія, повинні відбуватися тільки за дверима спальні, де не буває перемоги, ні поразки, де є тільки гра, без грубості та

насильства – обопільна насолода, повна гармонія, без розрахунку чи корисливості. Даючи найінтимніші поради, Овідій не забуває про цноту, враховуючи і протилежне: «цнотлива, та, котрої не хочуть» (Amores II, II, 14). Чим би не дорікали лицемірні противники Овідія, але в «Мистецтві кохання» він залишається калокагатійною людиною: його настанови включають гармонію зовнішньої та внутрішньої краси:

*Розкошувати з обов'язку?.. Розкіш така – не для мене!*

*Будь ти хоч кралею з краль – ласки не треба мені [118, с. 15].*

Третя книга «Мистецтва кохання» адресована жінкам – жіночому «таборові». З'явившись уві сні поетові, Венера наказала йому озброїти й жінок: «...Зброю жіноцтву подай!» (III, 45-48). І Овідій повторює свої настанови жінкам, які давав чоловікам. З тонким дотепом, грайливо та ніжно, але переконливо Овідій озброює жінок. Поет радить ідти в бій однаково озброєними і хай переможе та сторона, на якій буде благодатна Венера та її син, літаючий по всьому світу (III, 3-5). Він прекрасний знавець і співець жіночої душі. Поет знає усі слабкі жіночі сторони, їхні інтриги, хитрощі, викрутаси. Його сцени кохання, його роздуми тонкі, вірні та проникливі. Вони перевершують усі ті вільності, які зустрічаються на сторінках його твору, якими йому дорікали його противники. Овідій мав повне право назвати себе розумним і красномовним наставником кохання – *artifex amoris*.

В «Ars amatoria» Овідій виступив проповідником нової «науки», не знаної раніше в епічній поезії. Книга викликала великий інтерес серед тодішньої публіки, бо вона насправді була не наукою кохання, а наукою спокуси. Проте книгу Овідія не можна було назвати спокусливою навіть у розпусний вік Августа. Вона змальовувала розпусту в чарівній оболонці граціозності та життєвих насолод – у найвеселіших та найпривабливіших формах. Герої Овідія – це легковажні жінки та не менш легковажніші кавалери. Вони позбавлені піднесених почуттів, їх цікавлять тільки розваги та чуттєві задоволення.

Еротична дидактика Овідія підривала закони Августа, спрямовані на

оздоровлення суспільства, відродження «добрих старих звичаїв». За Овідієм закріпилася репутація людини легковажної та фривольної. Тому появу «*Ars amatoria*» вітали не всі, хоча поет виразник суспільного життя. Він описував те, що бачив і не його вина, якщо у формі дидактики, він розповідав пережите на практиці. Тому поява «*Ars amatoria*» цілком природна і оправдана.

Суспільство, яке описує Овідій, більш розбещене, ніж те яке зображує Горацій: звичаї стали ще легковажнішими, розкіш – ще божевільнішою. Рим епохи Августа був далеким від тих часів, які принцепс прагнув відродити у своїй імперії. У Римі законною та відповідаючою моральним засадам вважалася любов між супругами, не заборонялися зв'язки з рабнями. Молоді люди могли зв'язуватися з жінками легкої поведінки із напівсвітла з числа незаміжніх, вільновідпущениць, які мали декількох коханців, що брали на себе турботу про їхнє утримання.

Чесну жінку замінила гетера, досить самостійна та освічена, з якою цікаво було спілкуватися і проводити час. Не завжди гетери продавали свою любов за гроші, часто за потягом. Ця любов майже виключно чуттєва, плотська. Через це вона короткочасна, тому подібні жінки змінюють своїх партнерів дуже часто. Овідій в «*Ars amatoria*» не випадково поставив мету продовжити позашлюбні любовні зв'язки між обома партнерами якнайдовше – щоб вони були не короткочасними, виключно чуттєвими, а довготривалою пристрастю, з усіма її перипетіями, залицаннями та ласками. І така своєрідна, чуттєва, але ошляхетнена любов була приналежністю виключно інтелігентного середовища. Освічений римлянин шукав собі і освічену тимчасову подругу.

Октавіан Август намагався законами відродити добрі звичаї минулих епох, тому погляди багатьох римлян були звернені у минуле. Встановлений Августом порядок означав «торжество воєнної диктатури і розвиваючої бюрократії» [101, с. 353]. Закони Августа та його чисельні реформи отримали підтримку у традиціоналістів, патріотів, пуритан, які представляли інтереси

середніх класів – ремісників, вільновідпущеників, збіднілих сенаторів та вершників.

«Овідій, – зауважує О. Дримба, – був надто розумним, щоб не бачити, що у прихильників цієї течії, які підтримували політику Августа, благородне почуття поваги до традицій, сімейного вогнища, почуття любові до ближнього, прагнення скромного життя, працелюбства та суспільної справедливості часто перепліталися з низькими імпульсами – ненавистю, завистю, ревнощами та егоїзмом. Тому він не міг оспівувати ідеали традиціоналізму» [65, с. 127]. Не підтримуючи реформаторську діяльність Августа, Овідій дотепно пародіює вірші Вергілія, в яких той прославляє Італію – «велику матір урожаїв» (Георгіки, II, 136-138), а похвалу Вергілія сільській Італії, землі Сатурна, що родять славних мужів і героїв, Овідій заміняє похвалою Римові, який народжує чарівних дівчат – *Tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas* (*Ars amatoria*, I, 55).

Ремінісценції із Вергілія та насмішки над августовською пропагандою разом з яскравими картинами життя світського суспільства, багатими побутовими, інколи дріб'язковими деталями ще різкіше підкреслюють невідповідність між реальною дійсністю та її зображенням в дусі офіційної ідеології у літературних та мистецьких творах.

У другій книзі «Мистецтва кохання» поет передає відому міфологічну сцену про те, як Вулкан упіймав на горячому Марса з Венерою (II, 580 і наст.). Цей епізод він описує з особливою пікантністю і навіть смакує його. Марс – римський бог війни, батько Ромула і Рема, засновників Риму. Венера – мати Енея, від якої походив рід Юліїв, до якого належав усиновлений Гаєм Юлієм Цезарем сам Октавіан – Август. Серед статуй, які оздоблювали римський форум, імператор на першому місці поставив Енея. А в третій книзі «Мистецтва кохання» Овідій докоряє Енеєві за те, що за ласки Дідони він залишив їй свій меч, щоб стати причиною смерті карфагенської цариці (III, 39). Крім того, Овідій, звичайно з насмішкою, радить чоловікам брати приклад з Юпітера, який спокушав красивих жінок, а

жінкам – вчитися у богинь.

Асоціації були красномовними для Августа, що славився своїми амурними пригодами. У контексті «Мистецтва кохання» навіть державні гасла («Римський мир», «Ласкавість», «Милосердя»), навіть заходи щодо звеличення Риму, його архітектура, різьба, стінний живопис, навіть тріумфи «мовби покликані заохочувати до любовних пригод: мир – любіться, ласкавість – ласкою, а не силою здобуйте прихильність жінки. Сяє золотом колишній «неотеса» Рим – чепуріться, аби подобатись, аби зваблювати. І Овідій сміється, але його сміх не злостивий, а безтурботний, бо поет задоволений своїм часом і Римом. Для цього сміху Овідій використовує усім відомий матеріал і майстерно вписує його в контекст, проставляє потрібні акценти, підбирає влучні інтонації, що аж ніяк не гармоніювали з офіційною політикою Августа.

Вихід «*Ars amatoria*» став визначною подією в літературному житті Риму, його зустріли із захопленням, проте не всі. Були люди, які щиро обурювалися яскраво еротичними сценами «Мистецтва кохання», вбачаючи в них серйозну небезпеку для не багатьох уцілілих залишків давньоримських добродетей. Але таких чесних було небагато. Найбільше автора звинувачували у легковажності та аморальності лицеміри, яких дратувало те, що кожна річ була названа своїми іменами. Саме у них, поет набув репутації холодного циніка, який написав теорію розпусти. Проте найбільшим лицеміром був Август, який не міг пробачити своєму підданому того, що «добродетності» римлян блискучого віку принціпса були висвітлені правдиво» [4, с. 7].

Щоб відрізнити своє життя поета і людини, виправдатися перед Августом, у понтійських елегіях (уперше цю тему у римській літературі порушив Катулл) Овідій висловлює думку про те, що життя поета і зміст його віршів різні, не пов'язані між собою поняття. Він розділяє в собі людину і поета неначе дві особи, для яких поезія має зовсім інше значення [165, с. 271]. Поет наголошував, звертаючись до Августа: «Моє життя чисте,

муза моя грайлива». Можна не сумніватися, що він був набагато моральнішою людиною, ніж малював себе. Він, наче юнак, повний сил, не знаючи міри у насолодах, хвалиться своїми перемогами.

У розповідях про своє кохання Овідій менш щиріший ніж Галл, Тібулл, Проперцій або Катулл, проте моральність «Ars amatoria» набагато вища, ніж «Amores». В «Ars amatoria» менше цинізму, і поет розглядає любов з точки зору статевого потягу. І нарешті, чисельні вірші Катулла або деякі оди Горация перевершують «Мистецтво кохання» своєю відвертістю.

Овідій не залишився байдужим до своїх обвинувачувачів, він їх передбачив. Уже в першій книзі «Ars amatoria» читаємо:

*Одаль, пов'язки тонкі, соромливих ознако, тримайтесь!*

*Одаль – хто білість ноги довгим одінням окрив...! [118, с. 107]*

Поет буде співати «про кохання легке», «про дозволені втіхи», а не «про злочинну любов» (I, 33-34). Ці рядки поет написав до вигнання, коли він ще не вважався злочинцем проти законів моралі і мав величезну аудиторію своїх прихильників. Він дійсно оспівував любов до заміжніх жінок. Проте рядки третьої книги «Мистецтва кохання» (III, 771-788), мабуть, найвідвертіші в усій античній поезії, навряд чи можна віднести до порядних жінок (III, 771-788).

Уже пізніше, після життєвої катастрофи, у «Скорботних елегіях» він напише, оправдовуючись, що в римській літературі були поезії більш аморальніші, ніж його твори і що «Ars amatoria» написана спеціально для легковажних жінок і що він зовсім не хотів вносити розлад в законні подружні відносини. Свою позицію він повторить не один раз. Слушно зауважує В. Дуров, що хоча в дидактичних поемах Овідій часто заявляє про те, що його еротичні настанови призначені для продажних жінок, «в дійсності мова йде про покорення римлянок із благородних родин, чия моральність виявилася далеко не бездоганною» [66, с. 13]. Не було сенсу писати посібник для спокуси продажних жінок, любов яких можна легко купити.

Овідій – тонкий психолог, спостерігач людського життя і людських характерів. У першій книзі «Мистецтва» поет наголошував на різноманітності людських фізіономій і характерів. Розумна людина зуміє пристосуватися до чисельних характерів, і, за прикладом Протея, перетворитися то у швидкоплинну ріку, то в лева, то в дерево, то в щетинистого кабана. Одних риб ловлять остями, інших вудочкою, треті попадаються на натягнуту для них сіть. Тому не треба застосовувати одного і того ж засобу для спокуси жінок різного віку (I, 759-765).

«Мистецтво кохання» несе добру енергетику самого Овідія, веселого, скрізь бажаного, трохи охочого до жінок, м'якого, великодушного, не зависного, інтелігентного життєлюбця. Його життя переповнене душевним миром і задоволенням, його елегія не знає смутку, а любов – диких поривів. Він весь у пошуках насолод, він серйозно сприймає тільки любовні успіхи. Він – вічно молодий поет, надто розумний і надто щасливий, байдужий до пустих почестей. Він любить свій вік, усі його думки присвячені рідному сучасному Риму.

Треба пам'ятати, що любов піднесено-духовна між чоловіком та жінкою була не характерною для античних греків та римлян. І Овідій оспівує не дівочу любов, що є темою сучасних романів та поезій, а пристрасть чуттєво-тілесну, проте її зображення цінне з літературної точки зору, бо ця любов реальна. Свою тему Овідій розкрив оригінально і талановито. Навіть надто відверті картини не позбавлені грації, висвітлені дотепно, приправлені живою фантазією та грайливою іронією.

У «Мистецтві кохання» Ерос вперше стає предметом дидактики у віршах. Овідій дає поради ґрунтовно, досконало, зі знанням справи, узагальнюючи власний досвід «Любовних елегій». Проте «Ars amatoria» – наука не кохання, а спокуси. У дидактичній формі відчувається контраст між легковажним змістом поеми та псевдосерйозним тоном викладу, який з інтелектуальною вишуканістю пародіює філософсько-дидактичну літературу, модну в епоху Августа.



## 2.5. Від лібідо до вселенської любові: кохання як взаєморозуміння у «Метаморфозах»

Ерос Овідія у «Метаморфозах» суттєво відрізняється від Еросу попередніх творів поета поглибленою інтерпретацією, яка впливає з концепції поеми, об'єднаної давнім мотивом перевтілення. Метаморфоза належить до скарбниці фольклору і є найбільшою основою кожної первісної міфології. Метаморфоза означає єдність світу, де все позначене ділами людини, її розумом, усе нагадує про неї: і крик птаха, і шум моря, і блиск зорі, і контури дерева, засвідчуючи глибинний зв'язок людини зі світом природи. Корені метаморфози сягають у сферу анімістичних уявлень, невід'ємних від одухотворення природи й віри у магичну силу живого слова.

Визрівши на ґрунті прадавніх анімістичних уявлень про природу, ідея перевтілення близька до найдавніших та найважливіших поетичних засобів, створених на основі схожості та уособлення – порівняння та метафори. Тому легенди про перевтілення часто видаються наївною спробою пояснити сповнений загадковістю навколишній світ. Стародавні греки, ближчі до природи ніж сучасна людина, наділяли природу божественною силою, сприймаючи її гостріше і чутливіше, ніж ми. Скелі й міжгір'я, ліси й річки, моря й вулкани вважалися для грека загадково хвилюючими та захоплюючими; небо – зоряним світом, своєрідною небесною книгою, яку в ті часи прочитували бездоганно [35, с. 81-82; 36, с. 370-372]. Ідея перевтілення панувала скрізь. Небесні сузір'я своїми обрисами та контурами також нагадували тіла людей, рослин, тварин, стверджуючи єдність усього суцього.

Метаморфоза охоплювала весь космос, передбачаючи уявно-містичне злиття людини з іншими істотами й речами, стираючи межі між світом органічної та неорганічної природи. Сприймаючи світ дуже чутливо, одухотворяючи його, Овідій споглядає його з любов'ю, як живий тілесний організм. За Овідієм перевтілення – особливий стан, не смерть і не життя, а щось середнє між ними, з непомітною межею переходу (X, 481), інколи

значно гірше, ніж смерть, приреченість та закам'янілість. Так, Ніоба, побачивши своїх дітей мертвими, стає каменем, але біль триває у камені – він спливає сльозами (VI, 146-312).

Метаморфоза не тільки дивує, захоплюючи своєю загадковістю та невизначеністю, вона сповнює світ серпанковим смутком, подібним до вечірніх сутінків, бо скрізь: у струмку, в дереві, у квітці – перебуває чиясь душа. Цей смуток бринить навіть у морських обр'ях, де наяди стають скалами, а серед моря видніється острів, що був колись прекрасною дівчиною, покараною за кохання:

*Там он на овиді, глянь, там мріє ще острів.*

*Любий мені...*

*Островом посеред хвиль, перевтілена вже застигає [117, с. 147, 148].*

Метаморфоза – це перш за все перехід однієї форми матерії в іншу. Коли Циклоп кинув каменем в Атиса, то з каменя потекла пурпурова кров, яка посвітліла від води, а згодом із тріщини в камені почала рости зелена очеретина («Метаморфози», XIII, 887-892).

Засобом метаморфози Овідій намагався осмислити навколишність, докопатися до істини, конкретизувати геніальний здогад давніх греків про те, що все на світі плинне, одночасно залишаючись незмінним, єдиним та цілісним з переходом від однієї форми матерії в іншу. Метаморфоза – це постійний рух, зовнішній та внутрішній. У стрімкому бігу стає блискучим лавром осяйна Дафна, «прудкіша від вітру» (I, 502). Рвуться у неозору далечінь небес необачні Фаєтон та Ікар. Стрімко падаючи додолу, Фаєтон залишає за собою «вогняний слід», як зоря на погідному нічному небі (II, 321). У картинах всесвітнього потопу вражає образ дощового крилатого вітру Нота, що «вилітає на вогких крилах» (I, 264). Це приклади зовнішнього руху.

Перевтілення передає та зафіксує і внутрішній душевний порив, що супроводжується сильною емоційною напругою. Поет-психолог пильно приглядається до виразу людського обличчя, зазирає в душу людини, в якій

«так багато глибої ночі» (VI, 472) – «великої годувальниці турбот» (VIII, 81), передає напружену боротьбу протилежних почуттів. Овідій – автор не збереженої трагедії «Медея», оспівавши жінку, непогамовану у своїх пристрастях, яка через зрадливе кохання в екстазі шаленої помсти чоловікові, убиває своїх дітей. У сьомій книзі «Метаморфоз» поет зображує Медею демонічною постаттю, яку роздирають шалені протиріччя: «Розум одне мені радить – іншого – серце жадає» (I, 158).

Овідій у своїй поемі про перевтілення продовжує тему кохання, надаючи їй ширшого розмаху, поглиблюючи її психологічно, урізноманітнюючи її аспекти, бо акт перевтілення передбачає найвищу емоційну напруженість того, що перевтілюється і того, що сам себе карає перевтіленням. Слушно зауважує А. Содомора, що саме кохання є «дороговказом, ниткою Аріадни», що веде читача звивистими стежками «Метаморфоз» [141, с. 9]. І те кохання буває різним, проте його завжди відтінює туга. Саме вона буває тією прихованою пружиною, яка приводить у дію феномен перевтілення [141, с. 9]. У поемі Овідія Алкіона, побачивши свого чоловіка мертвим, так затужила, що полетіла чайкою над морем (IX, 731-735). Від німфи сумуючої за Нарцисом, залишається один тільки голос.

Дуже часто причиною перевтілення є нестерпна туга за втраченим коханням. Але за межею перевтілення ще більша мука: залишається пам'ять про минуле, проте обривається надія порозумітися з подібними істотами. Перемінена в телицю Іо безмежно мучиться, але словами не може передати свій біль рідним (I, 640-670), як не може висловити дружині свого горя Кадм, перетворений на змія. Своїй дружині він виливає його не мовою, а сичанням (IV, 580). Іноді Овідій аналізує почуття любові як психолог. Аталанта, закохуючись у Гіпомена, хоче дізнатися, за що визріває в неї кохання до юнака: через мужність, молодість чи знатне походження.

Проникаючи у світ душевних переживань людини, Овідій детально описує процес перевтілення з душевним сум'яттям, стражданням, оголює те,

що раніше було невидимим для ока, робить його помітним. У залежності від заподіяного злочину і глибини страждання, поет зображує перевтілення як болісний процес. Таким є перевтілення Мірри, що закохалася у свого батька. Розщеплені нігті дівчини врастають у землю кривим коренем, дерев'яніють кості, кров стає соком дерева, шкіра – корою, що зтягує живіт, груди, шию. Не в силі знести муки, Мірра зіщулюється, присідає, прагне обличчям якнайшвидше зануритись у кору (X, 489-498). Знавець александрійської поезії, поет виняткову увагу виявляє до внутрішніх переживань. Він дбає про правдоподібність кожного перевтілення, продумує кожну його деталь.

Так, перевтілення Дафни у лавр мотивоване помстою Купідона Аполлонові, а також небажанням дівчини виходити заміж за нелюбого бога і втечею від його переслідувань. Зіграли свою роль тут слова Дафни до батька, сказані у сприятливий для дівчини рідкісно-часовий момент: «Перемінивши, згуби мою надто привабливу постать» (I, 547). Вони матеріалізуються враз: рухомі суглоби Дафни стають нерухомими, дівочі груди покриваються тугим ликом, руки стають гіллям, волосся – листям, ноги врастають корінням у землю. І навіть тоді, коли дівчина стає лавром, Аполлон, обнімаючи стовбур, відчуває пульс живого серця під теплою корою (I, 550-554). У Дафни спочатку зеленню вкривається волосся, що хвилюється за плечима, насамкінець у землю впираються цупким корінням ноги. Перевтілення Дафни накреслене кількома рвучкими штрихами. У ньому не відчувається муки (I, 547-552). Навпаки, за злочинну любов Мірра в процесі перевтілення дуже страждає. Нерухома в момент перевтілення, вона дерев'яніє від стіп до голови.

Жахливими є перевтілення через покарання або помсту. Так, Юнона, зненавидівши коханку Юпітера красуню Калісто, обертає її у кошлату ведмедицю. Білі руки дівчини їжаться чорною шерстю, закривляються гачкуватими кігтями, обличчя, яким щойно Юпітер не міг намілюватись, – «роззявилось вищиром хижим». Замість ніжного голосу – «хрипкий рик виривається із звірячого горла» (II, 478-484). Метаморфози Овідія

визначаються не тільки реалізмом, психологізмом, а й натуралізмом.

Особлива естетична чутливість вирізняє музику Орфея, що діє на всю природу та різні її дерева, тварин і навіть на весь невблаганний підземний світ (X, 40-47, 86-105). Кохання, перейняте сильним естетизмом, відзначає Пігмаліона, який створив таку красиву статую, що відразу закохався в неї, одухотворивши мертвий камінь своїм талантом. Естетично прекрасною є пісня циклопа Поліфема, звернена до коханої Галатеї. Спочатку велетень порівнює красу Галатеї з різними явищами природи: «Ти Галатеє, біліша, ніж лист білосніжний лігустри, Звабніша, від буйноквітих лугів, од тополі стрункіша...» [117, с. 238]. Далі він описує непокірну вдачу дівчини у порівнянні з мальовничими предметами: «Ця ж Галатея, однак, від телиць непокірних дикіша...» [117, с. 238]. Потім йде опис усіх багатств, які пропонує закоханий потворний велетень, що палає від кохання наче «вогненна Етна» із зверненням: «О Галатеє, прийди! Не відкинь моїх щирих дарунків» [117, с. 239].

Звертаючись до міфологічних образів, Овідій, як і більшість його сучасників, не вірить у міфи. У «Метаморфозах» міфологічні персонажі знижені, і критики не раз докоряли Овідієві за їхнє зниження. Не зважаючи на скептичне ставлення до богів, Овідій щиро любить своїх міфологічних героїв, сповнений почуттям доброзичливості та поблажливості до них. Міфологія, покликана до життя укладом давніх маленьких грецьких родів та общин, що уявляли світ зручним родовим господарством, керованим сім'єю олімпійських богів з божествами нижчого рангу, в часи Овідія перестала бути традиційним осмисленням світу. Міф перетворився у казку, образи богів стали символами космічних сил. Міфологічне осмислення світу змінилося новим його розумінням.

Особливо помітно це у трактуванні богів. Вони відрізняються між собою цілком по-римськи і ведуть себе цілком по-людськи. На небі є золоті палаци і убогі хижини. Поведінка божественних фігур також відповідає звичаям римського галантного товариства: плітки та любовні пригоди

забирають у них найбільше часу. Особливо виділяється своїми пригодами Юпітер, які він здійснює таємно від своєї вінценосної дружини Юнони, а та шляхом метаморфози жорстоко карає своїх суперниць. Юпітер добре розуміє, що величність і любов – несумісні одне з одним. Тому громовержець часто залишає свої царські атрибути і залицяється до дівчат як простий смертний. Так, закохавшись у Європу, він перетворюється на бика, щоб викрасти її. Але гарна постава цього бика, його любовні кривляння, якими він спокушає дівчину, видають себе і поет змальовує їх реалістично – з тонким психологізмом. Аполлон, закохавшись в дочку ріки Пенфея Дафну, всілякими улесливими розмовами домагається в неї взаємності. Як галантний кавалер, він хоче причесати її розпатлані коси. Він навіть перечисляє свої божественні достоїнства, щоб привабити дівчину – але дарма. Той же Аполлон плаче за Кипарисом, боляче переживає смерть Гіацинта.

Любов, оспівана у «Метаморфозах», дуже різна. Овідій – неперевершений майстер кохання і в «Метаморфозах». Він передає різні прояви Ероса, який пронизує весь світ, усе живе. Кохання у «Метаморфозах» шалене і жагуче (Медея), чисте й промінне (Пірам і Тісба), незрозуміле й руйнівне (Мірра і Бібліда), ніжне і вірне (Кеїк та Альціона), епічно-героїчне (Девкаліон та Пірра) тощо. Ерос лагідний та ніжний у зрілого подружжя Філемона та Бавкіді, що скромно живуть у своїй старенькій хижині. Проживши життя у подружній любові, Філемон та Бавкіда і після смерті хочуть бути разом. Волею богів вони вкриваються зеленню і стають деревами, що ростуть з одного кореня:

*Зеленню вкривсь Філемон; придивляється старець: неждано*

*Зазеленіла й жона, і шумить вже над ним і над нею*

*Листя рясне. «Прощай!» – він їй шепче. – «Прощай!» – одночасно*

*Мужу шепоче й вона... [117, с. 150]*

Образи Філемона і Бавкіді захопили Шевченка і він звернувся до них у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали».

Історія Пірама й Тісби у четвертій книзі «Метаморфоз» стала джерелом

поетичного натхнення «найсумнішої у світі повісті» Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Пірам і Тісба – античні Ромео і Джульєтта. Трагічним є фінал кохання Кефала й Прокріди. Кефал на полюванні випадково убив Прокриду, яка таємно заховалась у кущах, підозрюючи чоловіка у зраді. Приймавши Прокриду за хижака, що причаївся у кущах, Кефал несхибним летом списа потрапив у серце коханої (VII, 835-851). Згадаймо українську народну пісню «Ішов відважний гаєвий до лісу темного...», в якій гаєвий, влучаючи в лань, смертельно ранить свою милу.

Проте найзворушливіше, глибоко психологічно, Овідій змальовує кохання Кеїка та Альціони. Побачивши свого милого мертвим на піску морського берега, вона так затужила за ним, що відразу полетіла над морем жалісною птицею чайкою.

*Крилами вже замість рук обійняла свого милого шию*

*Вже не вустами – холодним твердим обціловує дзьобом [117, с. 205].*

Милостиві Боги обернули їх обох на птахів.

*...Але навіть тоді залишилася з ними*

*Долі покірنا любов, і зв'язок що подружжя єднає,*

*Не перервався в птахів; про потомство піклуються спільно.*

*Взимку погідних сім днів у гнізді, що гойдається легко*

*Прямо таки на воді, Алкіона висиджує яйця*

*Спить тоді хвиля морська: у ту пору вітрів із печери*

*Не випускає Еол, полишаючи море внучатам [117, с. 205].*

Овідій, слушно зауважує Г. Гугель, весь випромінює людяність. «Великий знавець людської душі, він уміє проникнути в її найпотаємніші куточки, викликати відповідні реакції» [192, с. 57].

«Метаморфози» віддзеркалюють багатогранне життя з фатальними парадоксами. Так юнак Нарцис прагне самого себе (I, 466-468). Закоханий Аполлон-цілитель, допомагаючи іншим, не може зарадити самому собі. Щастя, якого так бажав Мідас, повертається для нього нещастям. Проте найбільшим парадоксом є сама метаморфоза. «Ти залишишся живою, але

перестанеш бути собою», – пророкує Феб Аталанті (X, 566). «Якщо він пізнає самого себе, це його занапастить», – звучить пророцтво Нарцису (III, 348). Парадоксальна метаморфоза торкнулась самого Овідія. Поет-життєлюб, закоханий у розкішний Рим, тонкий знавець краси волею Августа перетворюється у безпомічного вигнанця, який опиняється у найвіддаленішому куточку Римської імперії. І у скіфських степах, забутих богом, він завершує свій життєвий шлях. Кожне перевтілення у «Метаморфозах» оповите серпанком туги, часто викликає жаль і співчуття.

Прославляючи любов як найвище благо, відстоюючи природне право всього живого любити, виступаючи проти соціально-політичних заходів Августа, Овідій у «Метаморфозах» стоїть на позиціях ідеології принципату, сприймаючи принципат як захист своїх позицій, своєї естетики, сповненої всякого вільнодумства та еротики. Ідеологія принципату яскраво виражена у другій половині XIV та XV книг «Метаморфоз». Проте в усіх інших книгах «Метаморфоз» вона не має нічого спільного з ідеологією принципату.

Відомо, що «Енеїда» Вергілія звучала як гімн римському народові, обґрунтовуючи новий політичний лад – принципат Августа. Оди Горация також прославляли соціально-політичні заходи Августа. Овідія можна назвати опозиціонером Августа. Проте опозиція Овідія щодо діяльності Августа не є політичною, а тільки морально-естетичною. Тому розгніваного Юпітера, який захотів потопити людей за злочин, Овідій порівнює з Августом, а від крові, яку пролив Юлій Цезар, здригнулося, на думку поета, все людство (I, 200-206). За свою морально-естетичну позицію Овідій заплатив надто дорого.

Одвічно-безконечні перевтілення, якими рясніють Метаморфози Овідія, і які виникають на кожному кроці в житті, безумовно, «продиктовані такими ж безконечними мінливостями долі, якими рясніла вся римська історія часів Овідія» [209, с. 149]. З великою вірогідністю можна сказати, що саме ця тривожно-неспокійна настроєність поета, який ніде не бачив твердої точки опори, змушувала його звертатися до міфологічного світу, щоб



відтворити різноманітні життєві колізії, які набували форми первісного перевтілення.

При усій своїй легкості Овідій усе-таки глибоко відчуває соціальне зло і яскраво зображує його, видобуваючи матеріал з різних міфів. Це по-перше. По-друге, заглиблення Овідія у фантастичний світ міфу в деякій мірі було втечею від недосконалостей реального життя, яке, як слушно зауважує американський вчений К. Сегал, не завжди відповідає емоційним потребам людини. Звернення до міфів трансформує також жорстокі сторони об'єктивної реальності у пряму її протилежність, щоб задовольнити естетичні потреби людини, згладити жорстокості, якими сповнене життя [209, с. 170]. Сказане відноситься до перевтілень на любовну тематику. Можна зрозуміти горе видатного співця і музиканта античного світу, який, втративши кохану Еврідіку, у нестерпній тузі хоче повернути її до життя. Ревнива дружина Юпітера Юнона намагається знищити усіх коханок Зевса, перетворюючи красунь у потвор. Прекрасно-осяйна Дафна, втікаючи від переслідувань ненависного їй, але закоханого в неї Аполлона, рятується від бога метаморфозою.

У міфі про Нарциса, його герой гордий та холодний, відкидає будь-яке кохання, до німфи Ехо зокрема, але закохується у самого себе, у своє відображення у воді, й гине з туги через те, що не може зустрітися з коханою істотою. Після його смерті замість нього з'являється квітка з жовтою серединою й білосніжними пелюстками. І тут маємо справу не тільки з виявом індивідуального самопізнання, а й з його критикою.

Овідій, який глибоко пізнав насолоду індивідуального самоствердження, добре розуміє обмеженість і навіть трагізм такого самоствердження. Про це свідчать метаморфози про змагання людей з богами, з незмінними картинами загибелі цих людей, які не знайшли свого справжнього місця в житті. Таким є змагання Пенфея з Вакхом, Арахни з Мінервою, Ніоби з Латоною, Марсія з Аполлоном. Міф про Актеона розповідає про недозволенність простим смертним споглядати недосяжну

божественну красу. Під час полювання Актеон випадково забрів у священний грот, де купалася у прозорих водах богиня Діана зі свитою німф. Мстива богиня, дотягнувшись устами до хвилі, порскає нею в лице юнака і зрошує його волосся, перетворюючи негайно в оленя зі словами: «Йди та розкажуй тепер, коли щось розказати зумієш. Як ти роздягнену бачив мене» [117, с. 55]. Власні собаки Актеона, побачивши оленя, розірвали його на шматки (III, 131-252).

У часи Овідія зароджувались і монотеїстичні ідеї, які змусили його ввести у свою космогонію особисте начало. Саме тому автор «Метаморфоз» виявляє увагу до сильної особистості. Таким є Фаєтон, син сонця, який хотів заволодіти безмежними просторами Всесвіту. Він почав правити сонячною колісницею свого батька, але не зміг стримати коней, що рвалися вперед, упав з колісниці і, пролетівши через Всесвіт, розбився. Подібне сталося з Ікаром, який рвався вгору до небес на своїх штучних крилах і також загинув від свого безумства (II, 237-300).

Умовно-міфологічний та естетично-еротичний характер «Метаморфоз», розрахований на вільнодумних людей, відданих красі та своїм внутрішнім переживанням, узагальнюється промовою філософа, вчення якого імпонує Овідієві найбільше. Усі попередні метаморфози обґрунтовуються теорією переселення душ і вічних змін органічної та неорганічної природи. Тому чисельні перевтілення в Овідія можна розглядати як своєрідний коректив до земної несправедливості, що є однією із форм замаскованого соціального протесту.

Події поеми відбуваються на неозорій землі з її полями, лісами, горами і на високому Олімпі, на морі і в темному царстві мертвих. Як і в житті, все тут тече, змінюється, переливається з одного тіла в інше, виграє білими, рожевими, червоними, голубими, зеленими, шафрановими барвами. Поруч з добром крокує зло, любов змінюється ненавистю, вірність зрадою і навпаки. Боги постійно закохуються у простих смертних.

Перебравши усі відтінки міфологеми Еросу – від грубої хтивості богів

у першій книзі до зворушливої історії двох підлітків (Пірам і Фісба), обірваної передчасно; від трагічних новел про злочинну любов (Мірра) до картин ніжної подружньої вірності (Кеїк та Альціона, Філемон та Бавкіда), любові материнської, любові ідилічної тощо, Овідій у промові Піфагора поширює ідею любові на все живе, на всі людські відносини, на тваринний світ, на земні створіння, пов'язуючи мотив метаморфози з ідеєю вселенської любові. Все тече, все змінюється. Все одухотворюється вічною душею, яка переливається із тіла в тіло. Тому людина повинна любити все живе, утримуючись від м'яса тварин.

Ідею вселенської любові на зорі грецької філософії розвивав Емпедокл у своїй поемі, стверджуючи, що світобудова – це кругооберт чотирьох стихій, які притягуються між собою силою любові і відштовхуються силою ворожнечі. Відголоски цього вчення вловлюються в описі хаосу, у промові Піфагора та на початку «Фаст». Проте якщо в Емпедокла любов – поняття релігійно-філософське, в Овідія – людське. «Добродушний Овідій стоїть в кінці цього ж самого ланцюга, на початку якого стояв глибокодумний Емпедокл», – зауважує М. Гаспаров [36, с. 30].

Ідея вічної гармонійної незмінності була характерною для свідомості античної людини. Її виразив Вергілій в «Енеїді», вона прозвучала в одах Горація, в усіх творах Овідія. Проте у «Метаморфозах» Овідія вона повернулася любовним ствердженням всього суцього: міфологічний світ, божественний та вічний світ богів змінився вічним людським світом, обґрунтованим метаморфозою, що передбачає не смерть, а тільки перехід з одного стану матерії в інший. На зміну міфологічному осмисленню світу, що тримався на родинному Еросі, приходить нове його осмислення з любов'ю до людини та всього існуючого.

Антична література знала різні види Еросу. Овідій уперше у світовій літературі у «Метаморфозах» оспівав любов-взаєморозуміння. І ця любов може бути довгою і щасливою. Любов для Овідія – єднання та благо, бо тільки в коханні люди можуть зблизитися і порозумітися, знайти спільне

рішення своїх важливих проблем. Овідій переконаний в цьому. І це переконання наповнює усю творчість поета. Вона оспівана у «Метаморфозах» на прикладах кохання Кеїка та Альціони, Пірама і Тісби, Кефала та Прокріди, подружньої пари Філемона та Бавкіді.

Усі незгоди, які зустрічаються у світі та людському житті на різних рівнях, Овідій намагався розв'язати шляхом Еросу, вважаючи його найбільшим благом та радістю. Вергілій та Лукрецій заперечували кохання, називали його згубною силою та грубою егоїстичною хтивістю, яка спричиняє страждання людині. Овідій спростовує такий погляд. Він відкидає любов одностатеву, любов за гроші, з обов'язку, стверджуючи любов природну до жінки, добровільну та взаємну.

Розглядаючи міфологему Еросу у творах Овідія різних періодів можемо зробити висновок, що поет висвітлює різні варіанти основної міфологічної моделі – від лібідо в ранніх творах до вселенської любові у «Метаморфозах». Поет заперечує писані закони Августа, відстоюючи неписаний закон любові, яким живе і дихає вся природа. Цей найгуманніший закон любові до ближнього, до всього суцього, підніме згодом на щит християнство.

Прославляючи любов як найвище благо. Відстоюючи природне право всього живого любити, виступаючи проти соціально-політичних заходів Августа, Овідій у «Метаморфозах» стоїть на позиціях ідеології принципату, сприймаючи принципат як захист своїх позицій, своєї естетики, сповненої всякого вільнодумства та еротики.

**РОЗДІЛ 3**  
**СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ МІФОЛОГЕМИ ЕРОСУ**  
**НА МЕЖІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНСУ:**  
**НЕБЕСНО-ОДУХОТВОРЕНИЙ ЕРОС ДАНТЕ**

Середньовічна культура у свідомості сучасної людини майже неодмінно виступає в якомусь контрастному протиставленні. Вона протиставляється античності або Відродженню й обов'язково забарвлюється одіозно похмурими тонами. Ця культура часто безпідставно оцінюється як регресивне явище, що порушує загальний хід прогресу європейської цивілізації і вважається виключно аскетичною. «Проте, – слушно зауважує М. Гаспаров, – середньовіччя, звичайно, не було «безлюдним» провалом в історії духовного розвитку людства» [127, с. 424]. Середньовіччя створило свою картину світу, струнку, продуману в деталях і співрозмірну [58, с. 49]. Людина була органічною і гармонійною частиною цього світу і тому залишалася в ньому «мірою усіх речей, існуючих, що вони існують, і не існуючих, що вони не існують», пізнавала цей світ, раділа йому і насолоджувалася ним. Саме так уявляли світ кращі люди середньовіччя в ту саму епоху, яку, звичайно, називають «Високим середньовіччям» або умовніше «відродженням XII ст.». І таке сприйняття світу ми справедливо можемо назвати гуманізмом. Звичайно, середньовічний гуманізм виглядає по-іншому, ніж гуманізм Сократа, Еразма або Гете. І тут немає нічого дивного. Гуманізм романтиків, гуманізм просвітителів, гуманізм Ренесансу, гуманізм середньовіччя, гуманізм античності «всі вони не тотожні один одному, але споріднені в головному – повагою до людини і до її місця у світі» [127, с. 424].

Платонізм із приматом ідеї над матерією стає естетикою середньовіччя,

продовжується у неоплатонізмі, останній найбільш зрілий і найбільш синтетичній філософській системі всього античного світу (III-VI ст. н.е.), яка відіграє величезну роль на Заході, починаючи від Фоми і Данте, переходячи через Миколоя Кузанського і Платонову академію у Флоренції і закінчуючи Джордано Бруно й Реформацією. Неоплатонізм залишив глибокий слід у багатьох культурах християнського Сходу і Заходу.

О. Лосєв розрізняє три основні всесвітньо-історичні типи неоплатонізму: античний, середньовічний та ренесансний. В основі античного неоплатонізму лежало язичництво, яке визначило природу і матеріальні сили суспільного розвитку, тому найвищим типом буття для античних неоплатоніків став матеріально-чуттєвий і видимий космос, тобто Земля з небосхилом нерухомих у своєму правильному кругообігу світил. При такому астрономічному світогляді боги й демони були тільки принципами космічного кругообігу й породжуючою моделлю для всього того, що твориться всередині космосу. Тому античний неоплатонізм – це космологія зі спробами пояснити правильність космічного кругообігу речовини й душ у природі; антична неоплатонічна естетика в першу чергу космологічна. Середньовічний неоплатонізм обслуговує не тільки природу і людину, і не тільки космос в цілому, але передусім теорію абсолютної особистості, яка існує над усякою природою й світом, і навпаки, творцем усякого буття й життя; середньовічний неоплатонізм протистоїть політеїзму і є вираженням монотеїзму. В основі своїй він не космологічний, а теологічний [94, с. 80].

Платонізм сам собою і в неоплатонічному варіанті мав величезний вплив на всю середньовічну культуру. Християнство розвинуло основні ідеї Платона, пристосувавши їх до свого ґрунту. Воно сприйняло вчення Платона про Ерос і дало йому найглибше завершення у небесному та земному варіантах. Проте небесна любов отримала в ті часи найглибшу інтерпретацію. Слушно зауважує О. Веселовський, що у XIII–XIV ст. платонічна теорія кохання стає актуальною модою в літературі південної Європи, надихаючи лірику Данте, Кавальканті, Петрарки [25, с. 69].

Одночасно й земне, чуттєве кохання, яскраво оспіване Овідієм, було не менш популярним у середньовіччі.

Основними освітніми центрами середніх віків були монастирі, згодом – феодальні замки. У монастирях готувались майбутні проповідники християнства, тут переписувались потрібні рукописи, тут велись записи про поточні події, про особливості краю, про характер населення та його мову. Інколи у монастирській келії загорялося поетичне натхнення і тоді складались пісні про Мадонну або Євангеліє перекладалось у вірші. У бібліотеках при монастирях знаходились твори Вергілія та Овідія. Ціломудренний Вергілій вражав своїм бездоганим стилем, відсутністю брутальності на відміну від інших античних авторів. Через свої пророцтва він вважався носієм вищої мудрості і в його творах шукали глибокий зміст.

IX ст. вважається часом «вергіліанського відродження». Четверту еклогу «Буколік» з її пророцтвом про прихід нової епохи у зв'язку з народженням хлопчика-месії, який врятує світ, тлумачили як пророцтво про пришествя Христа. У накресленій поетом «Енеїді» в історичній перспективі вказується на видатну роль Риму, який збере під свою опіку народи землі і дасть їм мир та порядок. Ця думка була високо оцінена християнством з часів встановлення в Римі папського престолу: в середні віки ставилися до Вергілія з великим благоговінням як до поета, який передбачив місію папського Риму. Навколо особи поета склалися легенди. Вергілія сприймали як чарівника, чародія, охоронця міст і цілих народів. Ім'я Вергілія увійшло в коло лицарських легенд та придворної поезії. Данте вибрав Вергілія проводирем по потойбічному світі у «Божественній комедії». Поет вважав Вергілія великим мислителем і своїм учителем та вихователем. У християнському середовищі Вергілія шанували дуже ретельно. Церква дбала про зміцнення авторитету поета.

В епоху раннього Середньовіччя твори Овідія перераховуються в каталогах монастирів, їх заповзято читають і розуміють легше, ніж інших латинських поетів. XII ст. справедливо називається «овідіанським

відродженням» (за аналогією до «вергіліанського відродження» IX ст.). Овідія читали в школах, його наслідували прямо й посередньо. З поезій, створених в XII ст., що приписувались самому Овідію, можна скласти цілу бібліотеку. «Метаморфози» вважались «язичницькою біблією», джерелом премудрості, до якого складалися алегоричні тлумачення. Вірші поета були такими популярними, що арагонський король, цитуючи перед державною радою сентенцію римського поета: «Важливо завоювати, але зберегти – не менш важливо», був упевнений, що цитує не Овідія, а Біблію [127, с. 427]. Овідія шанували передусім як мораліста, який написав «Ліки від кохання», але це не заважало авторам XII ст. писати вірші, в яких прославлялись не ліки, а любов, і з такою ширістю, що перевершувала навіть овідієвську відвертість [127, с. 427].

Овідій стає вчителем молодих поетів і улюбленцем голіардів. У своїх віршах та сатиричних пародіях студенти-ваганти, подорожуючи країною, прославляють його, називаючи *doctor egrerius* і читають з великим захопленням. Любовна поезія «видатного доктора» надихала провансальських трубадурів, які писали латинською мовою. Ліричні твори Овідія дали поштовх швидкому розвитку середньовічної любовної поезії. Трубадури і трувери сприймали Овідієві еротичні вірші як своєрідний порадики для власної любовної лірики. Окремі жанри поезії трубадурів виникли з віршів Овідія. Вважається, що лицарська «альба» (ранкова пісня, серенада) своїм джерелом сягає третьої пісні з першої книги «Любовних елегій» Овідія.

«Любовні елегії» ніби випереджають жанри провансальських поетів – сервенти, альби, канцони. І Бернард де Вентадорн, і Арно де Марель, Гільйом де Кабестан та інші автори часто цитують античного співця кохання, який разом з ними вважав любов справжньою наукою і мистецтвом. Так культ Прекрасної Дами, тема «справжньої любові» переважає в поезії Вентадорна над усіма іншими темами і взагалі є провідною в усіх трубадурів, які розробили свою «науку» і свої «закони кохання» не без впливу Овідія, що



знайшло конкретне теоретичне оформлення у латинському трактаті Андрія Капеллана «Про любов» (кінець XII ст.). Любовна лірика Бернарда де Вентадорна нерозривно пов'язана з його глибоким почуттям кохання до дружини свого сеньора – господарки замку Вентадорн, і любов в його поезії виступає як велика перетворююча сила, як прославлення повної свободи почуттів.

Відомо, що форми звернення в лицарських замках були вишуканими. Крім хоробрості, вірності та набожності від лицаря вимагали і ввічливості – *courtoisie*. Крім служби суверену лицар-васал служив і дамі, господарці замка, і дамі взагалі. Донни своїми духовними інтересами часто переважали лицарів. Вони були грамотними, читали Вергілія зі своїм духовником в той час, як лицар воював з мусульманами. Такі освічені жінки збирали навколо себе поетів і перетворювали замок у двір кохання – бо головною темою усіх пісень, розповідей і суперечок була любов. Якщо Овідій викладав мистецтво кохання, то трубадури знайшли в коханні веселу науку. У лицарській поезії відбилися характерні особливості лірики трубадурів як поезії феодального двору з його турнірами, святами, змаганнями поетів та ритуалом служіння Дамі.

Ще більша залежність від античної спадщини, насамперед від Овідія та Вергілія, спостерігається у труверів та мінензінгерів – представників нових поетичних лицарських шкіл Франції та Німеччини. Овідієвська традиція чуттєвого кохання чітко простежується і в поезії вагантів, і в поезії трубадурів, і в поезії труверів. Джерелом цієї традиції залишалося «Мистецтво кохання». Воно органічно включало культ очікування й терпеливості, характерний для лірики трубадурів, тобто те, що можна було б назвати *ars serviendi* – «мистецтвом служіння». Тільки довгим, нелегким, іноді принизливим упаданням за красунею, прославляючи і доблесть, і вірність, і витримку, і труд, овідієвський герой міг добитися бажаного результату.

«Коли античне суспільство змінилося середньовічним, лицарським, –

зауважує М. Гаспаров – овідієвський еротичний ідеал роздвоївся, «служіння» і «оволодіння» розділилися. У рицарському середовищі соціальні умови відносин васала й сеньйора висунули на перший план «служіння дамі», а «оволодіння» залишилося при цьому другорядним мотивом, навіть не завжди обов'язковим. У клерикальному середовищі, навпаки, тема «служіння» із любовної поезії швидко перейшла в релігійну, де знайшла повне вираження у гімнах Богоматері, часто з їхнім чітким еротичним забарвленням, а тема «оволодіння» чуттєвим осадком осіла в ліриці вагантів» [127, с. 437].

Проте в любовній поезії вагантів спостерігається одноманітність, яка часто вела до одноманітності ліричного сюжету: спочатку поява красуні, потім благання героя до неї, потім (при повному розвитку сюжету) боротьба або мирне оволодіння. Опис зовнішності красуні також майже стандартний: в ньому переважають мотиви сяння і світла, підказані традицією релігійної поезії. Описується кохана в обов'язковій послідовності усіх частин тіла, із голови до ніг, як в Овідія, прирівнюється вона з квіткою, зіркою, перлами, вогнем, магнітом, зірницею, сонцем тощо.

Овідій, безумовно, мав великий вплив на середньовічну любовну лірику, поезію трубадурів зокрема, які прославляли кохання пристрасть як насолоду і страждання. Роман про Трістана та Ізольду Дені де Ружмон називає яскравим прикладом середньовічної любовної пристрасті, прикметної для людей західної Європи – з подружньою зрадою, суперечливістю між християнською концепцією шлюбу та концепцією справжнього кохання, яке мусить бути недосяжним. У цьому коханні шукають втечу від жахливої дійсності, і кожен може впізнати себе у нещасливому одруженні [134, с. 14]. Ружмон робить висновок, що роман про Трістана та Ізольду має міфічне походження: він приховує в собі таємницю нашої сутності і завжди є актуальним – з конкретним типом стосунків між чоловіком та жінкою у конкретній історичній групі. Цю пристрасть вчений називає «релігією у повному сенсі цього слова» [134, с. 131].

Кохання, яке оспівували трубадури – куртуазне кохання-пристрасть, –

пов'язане зі зміною ставлення до жінки. У середньовічні часи виникає нове її бачення, цілком протилежне традиційним уявленням. Жінка підноситься над чоловіком, стає Прекрасною Дамою, а чоловік – її слугою. Це сталося в поезії трубадурів – «у новій поезії з дуже складними та вишуканими усталеними формами, яка не мала попередників ані в античності, ані впродовж кількох століть романської культури після каролінгського відродження» [134, с. 71].

Це концепція нескінченно-нездійсненого кохання із запальним та жалісливим уславленням красуні, яка завжди відмовляє. У Європі не було глибшої за реторикою поезії: не лише у музичних та словесних формах, але й у сфері натхнення. Ця реторика ніколи не була такою екзальтованою та запальною. Збуджується це кохання поза шлюбом, бо шлюб означає лише зв'язок тіл, а Любов – найвищий Ерос. Поезія трубадурів – це екзальтація нещасливого кохання. І в ліриці Данте, і в ліриці Петрарки присутня одна тема – тема кохання, але не щасливого, здійсненого чи задоволеного кохання, а не скінченно незадоволеного. Першою парою пристрасних закоханих, історія яких дійшла до нас були Елоїза та Абеляр [1].

Дуже складним було ставлення середньовічної людини до жінки. Антична людина, для якої поняття гріха було зовсім чужим, не соромилася чуттєвого характеру своєї любові. З точки зору християнина хтивість – це гріх. Тому католицькому духовенству приписувалась безшлюбність; монахи і лицарі давали обіт моральної чистоти. І були випадки, коли молоді люди також давали клятву утримуватися від гріховної близькості. Культ Мадонни запанував у середньовіччі і в добу Відродження. Слово *madonna* адресувалось будь-якій жінці. Небесна Мадонна легко зливалася із земною донною в уявленні середньовічної людини, так, що релігійний порив набував вигляду любовної чарівності, а нудьга за коханою жінкою переходила у молитовний екстаз [147, с. 4].

У культі Мадонни (діви Марії) особливо чітко проявлялась емоціональна містична сторона релігії. В її честь влаштувались процесії, ішли віруючі, несли її зображення і співали гімни народною мовою,

прославляючи її ім'я. У народній уяві Марія здавалася не строгою й величною царицею небесною, а страждаючою матір'ю і смиренною заступницею людей перед богом. Культ Мадонни зростав одночасно з проникненням у міста деяких лицарських звичаїв і поглядів. Тому релігійні походи в честь Марії мирно вживалися із святами в честь Амура, бога кохання, якого оспівували не тільки античні поети, але й середньовічні трубадури, що мали великий вплив на італійську поезію.

Засудження жінки, як провинниці гріхопадіння в середні віки йшло поруч із її ідеалізацією. Через те що непорочності надавали великого значення, а ідеалізація жінки була ніби випромінюванням культу Мадонни, то почали поклонятись і дівчатам. В усій античній літературі прославлялась любов заміжньої жінки. Інакше не могло бути, раз визнавалось тільки чуттєве кохання. Андромаху, Клітемнестру, Федру, Медею, Дідону можна протиставити дівчатам Електрі, Антігоні, Іфігенії, зайнятими суспільними почуттями, але вони не знали інтимного руху кохання. Овідій, який у своїй поезії розробив теорію кохання, завжди мав на увазі заміжню жінку або гетеру. Середні віки, відкривши ідеальну любов, одночасно підняли на п'єдестал і дівчину [147, с. 5].

У 60-х роках XIII століття у Болоньї вчений юрист Гвідо Гвініцеллі створив новий стиль, який згодом Данте назвав «новим солодким стилем». Гвініцеллі цікавила етична сторона кохання, він вважав, що любов ошляхетнює людську душу. Гвініцеллі написав філософську канцону про кохання, як про почуття, що притаманне благородній душі. У слово «благородство» він, як міщанин, вкладав інший зміст, ніж лицарі: для нього – це якість не станова, а особиста. Одночасно на відміну від трубадурів він задумався над протиріччям між традиційною релігійною мораллю й возвеличенням людського кохання. І знайшов компромісний вихід: любов до жінки – це такий самий розумний потяг до вищого блага, як і любов до Бога.

Думка Гвініцеллі, яка возвеличувала людину, по суті була вільною, хоча він, очевидно, вважав себе добрим католиком і спирався на деякі

висловлювання отців церкви про те, що окремі люди подібні до ангелів. Але любов у такому розумінні переставала бути почуттям індивідуальним, вона зливалась із загальним поклонінням перед ідеальним сотворінням, яке ошляхетнює людину. «І все таки особисте начало, присутнє в поезії Гвінцеллі, – зауважує Н. Єліна. – Воно в самій постановці проблеми, у спробі подолати існуючу у свідомості сучасників протилежність кохання Земного і кохання Небесного, людини і Бога, а головне, поетичному втіленні цієї проблеми» [70, с. 10].

До школи «нового солодкого стилю» належав Гвідо Кавальканті, один із найосвіченіших флорентійців. Він оспівував також ідеальну любов, проте любов у його поезії не тільки піднесе почуття благоговійного споглядання. Кавальканті надає філософського значення іншій можливості провансальської та сицилійської поезії – стражданню закоханого. Любов у багатьох його віршах руйнівна сила, страшний недуг, що вражає душу. Гвінцеллі і Кавальканті та інші поети «нового солодкого стилю» створили не тільки напрямок, але й нову поетичну форму, музикальну й легшу; вони створили і нову літературну мову, очищену від латинізмів та провансализмів.

У 1283 році Кавальканті і ще декілька флорентійських поетів отримали сонет від ще нікому невідомого поета-початківця Данте Аліг'єрі. Сонет присвячувався тим, чий «дух загартований і чие серце переповнене світлом». У 80-х роках Данте створив багато ліричних творів; більшу частину з них він присвячував молодій особі на ім'я Беатріче. Після її смерті він зібрав присвячені їй або пов'язані з її пам'яттю вірші, розмістивши їх згідно зі своїм замислом. Він вставив їх у прозаїчну розповідь. Так з'явився його перший поетичний твір «Нове життя».

Твір «Vita Nuova» створений Данте на 26-му році життя і витриманий в дусі «нового солодкого стилю» Гвінцеллі та Кавальканті. Перед нами психологічний роман автобіографічного характеру, що складається із 42-х коротких прозових розділів, 25-ти сонетів і декількох канцон (пісень). Проза «Нового життя» має подвійне призначення – пояснити поезію та доповнити

її, щоб надати розповіді Данте завершеної цілісності. У своєму творі, який Данте називає «книгою пам'яті», він щиро і детально розкриває велику подію свого життя, що сталася у далекому дитинстві, наголошуючи на її правдивості. За словами Боккаччо, це перший твір Данте, що містить повну історію кохання поета до Беатріче, до її смерті і далі – написаний ним після смерті коханої.

Слово «*nuova*» означає не тільки юний, новий, але небувалий, чудесний, оновлений, перетворений. Таким стало після зустрічі з Беатріче життя Данте. Краса Беатріче відразу приголомшила Данте і вразила його душу назавжди.

Завдяки Беатріче Данте перестав бути звичайною людиною. Він рано почав писати і стимулом його творчості стала вона. Мірський зауважує, що «без Беатріче життя Данте було б недосконалим» [202, с. 20]. «Беатріче визначила тон його почуття, досвід вигнання – його суспільні і політичні погляди, їхній архаїзм» [26, с. 142]. Уся «*Vita Nuova*» перейнята глибокою щирістю та правдивістю, проте справжня її муза – смуток. Передчуття смерті Беатріче наповнює весь твір.

Друга зустріч Данте з Беатріче відбулася через 9 років. Дівчина з'явилася йому у білосніжному вбранні серед двох поважних дам старшого віку. Проходячи вулицею, вона звела очі в той бік, де стояв «геть оторопілий» закоханий. Вона ласкаво і чемно привіталася з Данте, а йому здалося, що він «осягнув межі блаженства». Вражений поведінкою Беатріче та звуками її слів, поет зазнав такої втіхи, що, як «сп'янілий» покинув людей і зачинився у своїй кімнаті. Він почав думати про ту чарівну дівчину. І тут його зморив тихий і солодкий сон, він побачив Амура, який в обіймах тримав сплячу дівчину, загорнену в ясно-червоне покривало. Амур заставив дівчину вкусити Дантове серце. Це видіння стало для поета темою його першого сонета «Усім, хто може зрозуміть поета...» – *A ciascun' alma presa e gentil core (sonetto primo)*, в якому Кохання переступає межі чисто особистого почуття і резонує на фоні вічності:

*Було за третю ночі. Ще планета*

*Спокійне світло кидала з-за хмар.*

*Як раптом я відчув страшний удар:*

*Зійшло Кохання, мов лиха прикмета [59, с. 16].*

Уже в першому сонеті, в першому видінні коротка радість Амура перетворюється в гірке ридання. Беатріче несуть до неба. Потім смерть забирає її подругу, і блаженні душі прагнуть побачити швидше Беатріче у своєму середовищі. Помирає батько коханої. І в душі поета народжується думка, що і вона помре. Через деякий час його передчуття збувається.

З цього часу Кохання так заповнило душу Данте, що він почав худнути. Важко було дивитись на нього. Ясно, що він кохає. Але кого? Він дивився з усмішкою на тих, хто ставив такі питання, і не говорив нічого. Таке відмовчування могло продовжуватися недовго. Тоді він почав залицятися до іншої донни, прикриваючись нею, як щитом-заслоною, – *schermo* (розділи V-VI). Хитрість вдається. Проте таке залицяння ставало інколи противним. Беатріче могла не зрозуміти тактики Данте. Разом з подругами вона сміялась над ним, а він виправдовувався у віршах (розділ XIV). Але навіть така складна ситуація не заважає Данте відчувати хвилини безхмарного щастя. І тоді виникають найкоштовніші перлини його поезії, такі як: «О донни, що спізнали вже Кохання» (канцона перша), «У своїх очах вона несе Кохання» (сонет 11), «Печальна донна, в юності урочій...» (канцона друга), «Така владарка мого серця мила...» (сонет 15), «Любов так довго володіла мною...» (строфа канцони), «Вона мені згадалась донна мила...» (сонет 18), «О пілігрими, ви йдете поволі...» (сонет 24), «За сферу, що кружляє вдалині...» (сонет 25).

Передчуття Данте збуваються. Беатріче помирає, він знаходить розраду в релігії. Через рік він малює ангела і згадує Беатріче, яка відійшла на небеса, залишивши «нас – мене і Кохання». Коли померла Беатріче поетові було 25 років. Смерть коханої стала для нього важким ударом. Його горе межує з відчаєм. Він сам хоче померти. Як втрачений рай оплакує Данте померлу

Беатріче. Від великого смутку поет шукає заспокоєння в заняттях наукою. Він вивчає філософію, відвідує філософські школи, вивчає Цицерона і найбільше – останнього представника культури стародавнього світу – Боеція, який своїми перекладами та тлумаченням грецьких філософських творів, особливо «Логіки» Арістотеля, зробив доступною для майбутніх поколінь частину культурної спадщини давніх греків і залишив їм твір «Про втіху Філософії», який високо цінили у середні віки. Заняття філософією захопили його так сильно, що на деякий час затьмарило жіночий ідеал, який постійно володів його душею.

У другій частині «Vita Nuova» розповідається про прекрасну донну, що дивилася на нього з вікна очима, повними співчуття. Спочатку він відчував до неї вдячність, але з часом почав знаходити у цьому образі таке задоволення, що йому загрожувала небезпека забути померлу Беатріче. Своєю добротою і красою «донна-розрадниця» – *donna pietosa* або «шляхетна донна» – *donna gentile* викликає нове почуття, що починає поглинати поета. Він боїться, щоб не розірвалося його серце (розділ XXXVIII).

Пізніше, у другому творі «Бенкет», який залишився незакінченим, Данте захоплено вихваляє філософію, присвячуючи вірші іншому своєму коханню, яке називає «Madonna la Filosofia» і надає йому алегоричний характер. Проте кохання до якоїсь П'єтри, якій він присвятив чотири канцони, мають інший характер. Хто була ця П'єтра – невідомо, і як багато важила в житті поета. Але згадані чотири канцони, написані, очевидно, до вигнання. У них звучить мова юнацької пристрасності, юнацького кохання, проте чуттєвого. Один тільки раз, у вірші «Гвідо, я хотів би ...» фантазія захоплює Данте, він мріє про казкове щастя, про те, щоб втекти з милою далеко від холодних людей, залишитися з нею серед моря у човні, тільки з небагатьма, найдорожчими друзями. Але цей вірш Данте викреслив із збірника «Vita Nuova»: він звучав би дисонантно до загального тону твору. Ранні поезії оспівують «благородну» Беатріче і оплакують її після того, як вона померла у 25 років.



Наприкінці твору Данте розповідає про те, що він мав дивне видіння, яке змусило його не говорити більш про Беатріче, в усякому випадку до тих пір, поки він не буде в стані зробити це достойнішим її чином. «Щоб досягнути цього, я займаюся наукою скільки мені вистачає сил. І якщо Творець всього суцього захоче продовжити моє життя ще на декілька років, то я хочу сказати про Беатріче те, чого ніколи ще не було сказано про іншу жінку» [54, с. 109]. І тоді на допомогу душевній боротьбі з'являється образ Беатріче у цій же яскраво-червоній сукні, в якій він вперше її побачив. Спрямувавши свої думки до Беатріче, Данте відігнав «низьке й ганебне бажання» – *malvagio desiderio* (розділ XXXIX). Після цього періоду "печального збудження" у думках Данте починає кристалізуватися новий поетичний твір, в основі якого лежить видіння, що стає поштовхом ще більшого прославлення Беатріче. Про цей задум він викладає в заключному розділі «Нового життя».

Твір Данте сповнений передчуттями, видіннями, сновидіннями з віщими снами, екзальтованими станами Дантової душі, містикою чисел, вражаючою уявою поета. Так після другої зустрічі з Беатріче, коли Данте вперше почув з її уст вітання, у сні з'явилась йому Беатріче в обіймах бога Кохання, який змусив дівчину з'їсти серце сплячого Данте. І тоді виник перший сонет. Коли ж Беатріче не удостоїла Данте своїм вітанням, у глибинах сну йому знову з'являється молодий юнак у білосніжній одежі – ридаючий сеньйор *Amore*, який пояснює поетові поступок Беатріче.

Данте відчув і смерть Беатріче. І тоді в уяві поета погасло сонце, змінили колір ридаючі зорі, на землю впали мертві птиці, почалися землетруси. Дивне видіння з'являється Данте і тоді, коли він захопився донною-розрадницею. Після цього видіння поет повертається до минулого кохання і прославляє Беатріче ще більше. У факті смерті Беатріче підкреслюється зв'язок цієї дати з священним числом 9 (квадрат від числа 3, що лежить в основі світобудови), яке відіграє важливу роль у головних подіях життя Беатріче. Беатріче помирає тому, що «це сумне життя

недостойне такого прекрасного сотворіння», говорить поет, і, повернувшись на небо, вона стає «духовною, великою красою», або «інтелектуальним світлом, наповненим любов'ю».

Автобіографічна повість Данте, в якій правда переплітається з вимислом, має глибокий філософський зміст. У «Новому житті» Данте розкриває дві могутні сили, які найбільше вражають людську душу, – Кохання і Смерть. У поета-християнина ставлення до смерті двоїсте: як до лютого ворога кожної людини, який обриває її земне життя, і як до переходу у вічність. У переосмисленому вигляді ця двоїстість звучить і в Дантових віршах, в яких оплакується смерть подруги і батька Беатріче. Смерть – жорстока сила, яка забирає життя дорогих людей, проте всезагального потрясіння не викликає.

У сонетах «Вона мені здалася донна мила...», «Ой леле! Перед силою зітхання...» акцент ставиться на стражданнях ліричного героя, тобто на особистому переживанні смерті. У канцоні про віщий сон (написаний, очевидно, після смерті Беатріче, але вставлений в розділ, де мова йде про неї як про таку, що живе на землі), а також у канцоні «Бідою серця натомились очі...», в сонеті «О пілігрими, ви йдете поволі...» – оплакування хоральне, пройняте співпережиттям оточуючого світу. Особливо це виражено в канцоні «Печальна донна, в юності урочій...» – *Donna pietosa e di novella etate*.

У віщому сні лихо звалюється не тільки на людей (хор співчуваючих жінок), але й на весь світ. Космічні мотиви, які зустрічаються у містичній літературі XIII ст., навіяні Євангелієм і особливо Апокаліпсисом, відіграють цілком певну роль: тема Кохання до Беатріче, як до вищого сотворіння, Кохання, яке поділяє з поетом усе людство, доведена до апогею. Беатріче несла радість світу, тепер цей світ її оплакує. Після трагічної першої частини канцони настає апофеоз Беатріче: її душу відносять ангели. Беатріче втрачає усе земне, вона на небесах, стає центром Всесвіту. Любов до жінки-праведниці зближується з любов'ю до Бога. У сонеті «Печальна донна, в юності урочій...» прагнення спілкуватися зі світом приймає у Данте

християнсько-містичну форму. Смерть перестає лякати.

*...Мені ти, смерте, люба нині,  
Бо стала й ти ласкавою такою,  
Оволодівши донною навек [59, с. 67].*

Проте примирення зі смертю і відмова від земного Кохання дається нелегко і нагадує про себе не раз. Коли із хору співчуваючих жінок вирізняється один голос, і мертву Беатріче на короткий час витісняє *donna pietosa*, то співчуття донни викликає в душі поета нове почуття, більш людяне і земне. Тільки ненадовго: перемагає любов до Беатріче. Нове кохання не давало морального очищення і гармонійного зв'язку зі світом, тому виявилось нетривким.

В інших віршах на смерть Беатріче драматизм пом'якшується: замість обурених стихій появляются задумливі прочани («О пільгристи, ви йдете поволі...») (сонет 24). В останньому сонеті «За сферу, що кружляє вдалині...», створеному дещо пізніше, ніж інші вірші, мотив оплакування майже змовкає, і звучить грандіозний апофеоз Беатріче. Її душа яскраво світиться у сфері Деміурга, вона приєдналась до вічності. Цей образ випереджує видіння «Раю» у третій частині «Божественної комедії». Любов і смерть примирились, їхнє пережиття повністю втратило особистий характер, воно перетворилося у піднесене споглядання поета, який належить Всесвіту і людству.

В одному з розділів розповідається, що Данте їде берегом швидкої та прозорої ріки, проте ні Флоренція, ні Арно не називаються (розділ XIX). Інколи в цьому суворому без назви місті, обнесеному потрійним поясом мурів, лунає веселий спів, вулиці і площі наповнює молодь. Любов живе не тільки в душі одного поета. Вона панує і на вулицях, де з привітною посмішкою ходять жінки. Ми присутні на зборах дам і кавалерів, які розмовляють про любов. Слово «любов» у всіх на устах. Милі донни співчують юнакові з сумними очима; безнадійна любов викликає посмішку – він не подібний до інших.

І в «Новому житті» і в «Божественній комедії» звучить тема вічної влади справжньої жіночої краси над людською душею. Але досконала краса на землі – рідкість: вічність тільки на короткий час втілюється у земному тілі, тому природно, що смерть забирає Беатріче. Справедливо зауважує В.Лазарев, що дантівське розуміння мистецтва сягає своїми витокami неоплатонізму, який визнає примат ідеї. Проте ця ідея, пов'язана безпосередньо з Богом, володіє абсолютною досконалістю тільки у чистому вигляді. Переломлена в матерії природи або мистецтва, вона втрачає свою первісну завершеність [83, с. 55]. Якщо мистецтво не може виразити божественну досконалість, втілити чисту ідею краси, то у природі вона тільки проглядає, і художник повинен вловити її та виразити у своєму творі. Ідея для Данте – це «думка Бога». Мистецтво завжди повинно наближатися до ідеї, до «Божої думки». Про це поет говорить у «Божественній комедії»:

*Все, що вмира чи мертвим не стає, –  
Лиш відблиск мислі, що на світ появу  
Господь в своїй любові їй дає [60, с. 440].*

Для Данте, як для Платона, краса була насамперед «інтелектуальною суттю нерукотворної досконалості – ідеєю неперевершеності» [136, с. 68].

Данте вважав Платона ідеалом гармонійної людини, досконалої тілесно й духовно. Відомості про життя та вчення Платона він черпав із різних джерел, особливо із творів Цицерона. Про це поет твердить у своєму творі «Бенкет» (IV, XXIV). Крім цього, він знайомився з ідеями Платона через неоплатоніків. Неоплатонізм панує у творчості Данте повністю. Проте він перевантажений матеріальною конкретністю і тими надзвичайно чуттєвими образами, вважає О. Лосєв, які при всій своїй жахаючій або, навпаки, світло-захоплюючій формі приховують у собі всемогутню платонічну ідеальність [94, с. 201–202]. Про вплив ідей Платона на Данте наголошує І. Голенищев-Кутузов. Відмічаючи добру обізнаність Данте з давньогрецькими філософами, його глибоку повагу до Піфагора, захоплення Стоєю, вчений зауважує, що не дивлячись на частий збіг поглядів Данте з поглядами

Арістотеля, все таки вчення Платона було ближчим поетичному світовідчуттю Данте, ніж вчення Арістотеля [46, с. 77-84].

У творі «Бенкет», де мова йде про любов як про вище земне щастя, у філософській системі Данте звучить також неоплатонічне вчення Діонісія Ареопагіта про ангельські ієрархії. «І Дантова психологія, і його вчення про світ позначені впливом неоплатонічних ідей, якого не обминули ні Альберт фон Больштедт, ні навіть його учень Фома Аквінський, який перекладав Ареопагітики», – робить висновок Голенищев-Кутузов [46, с. 426]. І Лазарев, і Голенищев-Кутузов стверджують загальну неоплатонічну спрямованість творчості Данте.

«Беатріче, – зауважує О. Дейч, – символ усього високого, що пробуджує благородні почуття, але в той же час вона в поезії Данте і реальна особа, і ідея, нібито поєднані в одному образі» [62, с. 7]. Дійсно, Беатріче – це взірць давньогрецької калокагатії у літературі нового часу, втілення платонівської ідеї в живому образі, де ідея, створивши необхідну для себе матерію, оформила та осмислила її в образі молодої дівчини як найдосконалішу модель: Платонові ідеї втілюються у живій матерії. У сонеті «У своїх очах вона несе Коханья...» більше небесного, ніж земного.

Проте Беатріче перевершує взірць давньогрецької калокагатії своїми неземними рисами. «Та найшляхетніша пані, – розповідає Данте в XXVI розділі, – про яку говорилося в попередніх словах, сподобилася такої ласки в людей, що, коли вона йшла вулицею, люди збігалися, щоб побачити її, тим-то уроча радість проймала моє серце. І коли вона була близько від кого-небудь, то така велика пошана охоплювала його серце, що він не смів звести очей, ані відповісти на її вітання; і багато, які зазнали сього, могли б бути мені в сьому за свідків перед тим, хто не поиняв би віри. Про неї говорили: «То не жінка, але один із пречудових небесних янголів» або: «Вона диво, хай буде благословен Господь, що так чудово творить» [59, с. 72].

У сонеті «Така владарка мого серця мила...» поет прославляє чарівну та шляхетну вдачу Беатріче («Дивитися на неї – благодать. А хто не знав про цю

могутню вроду, Не може щастя до глибин спізнать»). Подібні похвали звучать у сонеті «О донни, що спізнали вже Коханья...» (канцона перша).

У декількох епізодах першої частини «Нового життя» ледь просвічуються і реальні риси Беатріче. Із першої канцони ми дізнаємося, що в Беатріче – матово-бліде чоло, а в сонеті «У своїх очах вона несе Коханья...» (сонет перший) вона ледь посміхається («Коли ж і ще всміхається вона, Марніє розум і мовчать уста, – Таке-бо це нове й прекрасне диво») [59,с.57]. І виникає образ тендітної та сумної жінки із задумливою посмішкою на устах. Проте з самого початку краса Беатріче і Коханья Данте ідеалізуються. І це піднесене почуття ошляхетнює душу («Хто чув її, – смиренність душ свята – Проймає в того серце добротливо») [59,с.56].

Кращий сонет Данте *Tanto gentile e tanto onesta pare* – «Така владарка мого серця мила...» нагадує музичний твір, де розвиваються дві мелодії. Скромна, жіноча Беатріче, що йде, опустивши очі, і ввічливо відповідає на уклін оточуючих, несподівано викликає у них почуття благоговійного страху як явища чуда:

*Така владарка мого серця мила,  
Така вона вродлива і проста,  
Що біля неї з подиву несила  
Підняти зір і розніміть уста [59, с. 75].*

Беатріче виглядає небесним сотворінням, її реальні риси губляться в оболонці таємничого сяння, й одночасно в ній немає нічого гордого, владного, – вона лагідна і скромна, її вигляд спонукає до добродійства. Про це свідчать й епітети, якими Данте прославляє Беатріче: «найпоштивіша», «преславна панна», «найлютіша», «найшляхетніша», «люба донна», «найсвятіша», «зоря» тощо. Вони позбавлені всякої чуттєвості, забарвлені релігійним почуттям поета. Етика Данте – це етика християнина, що керується засадами християнської любові. Ідеал його кохання – це прагнення до моральної досконалості, процес безперервного піднесення людської душі через різні щаблі Еросу – процес сублимації. Про це наголошує

Б.Вишеславцев: «Могутня сублимація Еросу в Данте доказує, на що здатна справжня жива краса» [30, с. 67]. І якщо правда, що «краса врятує світ», то перетворююча і сублимуюча сила Дантового Кохання очевидна. У католика сублимація стає релігійною етикою святості та благодаті.

В оригіналі «Нового життя» Кохання звучить *Amore*. Владика *Amore*, що з'являвся італійським поетам у вигляді молодого та гордого сеньйора з прекрасними манерами, розмовляє з Данте то латинською, то народною мовою про сенс та природу його почуттів, дає настанови, докоряє, випереджуючи майбутні лиха. *Amore* стає володарем Данте після його першої зустрічі з Беатріче, і з цього часу душа закоханого підкоряється йому повністю. *Amore*, тобто Кохання, з'являється також в одязі пілігрима, а у снах Данте за спиною сеньйора *Amore* можна вгадати навіть крильця. У XXV розділі автор розкриває його алегоричну сутність, посилаючись на риторику давніх, а також на Лукана, Вергілія, Горація, Овідія. Ці ж поети разом із Гомером приймають *Amore* до свого кола в IV пісні «Пекла».

Данте не раз задумується над питанням: що таке Кохання і з яким органом воно зв'язане найбільше. У незавершеному філософському творі «Бенкет» (*Convivio*) поет висловлює думку про Любов, як «про духовне єднання душі з коханим предметом». У XXV розділі «Нового життя» Данте твердить, що Любов не тільки субстанція з області думки, але одночасно й матеріальна субстанція. «Насправді, – роздумує поет, – Кохання – не субстанція, але стан субстанції» [59, с. 69]. І прославляє ідеально-піднесену платонічну Любов. На питання, з яким органом Кохання зв'язане найбільше, Данте відповідає десятим сонетом «Кохання й миле серце – річ одна...». Дійсно, серце Данте зазнає найбільших ударів від Кохання і реагує по-різному.

Усі переживання серця втілюються у тонкій грі «духів», що живуть у душі закоханого. Вони, ці таємничі сотворіння, духи або сили, що виражають різні стани людського організму, а також ступінь розвитку середньовічної медицини і психології, звертаються до Данте латинською або італійською

мовами, передбачаючи майбутні небезпеки. Так, у XIII розділі читаємо, що природний дух, що живе в тій області, де відбувається наше живлення, заридав і, плачучи, вимовив такі слова: «О, я нещасний, бо віднині часто буду зустрічати перешкоди». Духи звертаються до Данте зі словами переконання, підказують йому потрібні рішення, бо піднесене Кохання перешкоджає розвиткові життєвих сил поета, приносить страждання, загрожує його здоров'ю. І Данте детально описує клініку страждання закоханого.

У дев'ятому сонеті він зізнається:

*Я хворий вами – ви б мене зцілили*

*Та стріну вас я – серце затремтить.*

*Душа із тіла прагне відійти [59, с. 41].*

У XI розділі розповідається: коли Беатріче удостоїла поета своїм «рятівним вітанням» – *salute salutava*, Кохання не могло приховати свого блаженства і так зреагувало на привіт, що тіло Данте почало рухатися як щось «безживне». А коли він стояв дуже близько біля «найлюбішої панни», то нічого живого, «крім духів зору», не лишалося в нього. Вони завжди хотіли «зорити" ту чудову панну» (розділ XIV).

Кохання не тільки викликало страждання, хвилювання («дивний трепет почався у моїх грудях, з лівого боку, й одразу перекинувся на все тіло»). Воно робило його смішним, бентежним, приголомшувало, лякало («...Кохання лиш зобачить вас – Ляка мене, як не лякало зроду»). Воно мало над ним таку силу, що інколи лишалося живого «тільки одна думка про ту панну» (розділ XVI). Тема могутньої бентежної і вражаючої жіночої краси є головною темою «Нового життя». Навіть смерть Беатріче не залишила Данте у спокої («Одчаєм серце повниться до краю, І з горя розум трачу...» [59, с.90].

«Нове життя» – нерукотворний пам'ятник одухотвореного Кохання, небесного Еросу, який відповідав аскетичному ідеалу християнства. Дантівський ідеал – це моральне прагнення до вдосконалення, проникнення



до іматеріального світу ідей, процес безперервного вдосконалення людської душі, враженої живою красою. Піднесене Кохання Данте суттєво відрізняється від кохання Овідія, співця чуттєвого кохання. Овідій не знаходить ніякого смислу у стримуванні своє пристрасті. Данте постійно стримує свої почуття до Беатріче. Він кохає її мовчки, здалеку, не розкриваючи таємниці своєї душі. Відкидаючи усе земне, плотське, Данте з величезним зусиллям оволодіває своїм духом життя. Та поступово почуття до Беатріче втрачає всяку суб'єктивність, із мук перетворюється у високу радість, яка ошляхетнює душу, у благоговійне споглядання жінки, що стає ідеалом, втіленням моральної досконалості. Не тільки ліричний герой, але й усі, хто зустрічає Беатріче на своєму шляху, просвітлюються і стають кращими. Жінка-ангел отримує у Данте гармонійний обрис.

Смерть коханої жінки, яка б для античної людини стала природним завершенням роману, для Данте стає запорукою, що любов його залишиться навіки непорочною. «Цією любов'ю він буде жити і дихати, як би не склалися для нього обставини життя, що б не чекало його попереду. Серед водовороту подій і вражень, приємних чи неприємних, у нього буде тихий куточок душі, куди ніколи не проникне ні одна буря. Серед суєти суєт – ніби передчуття вічного блаженства» [147, с. 22-23].

Беатріче, безумовно, існувала і Данте, безумовно, її кохав. Проте кохання Данте до Беатріче – сублімоване. Тому згодом у «Божественній комедії» найпристрасніші та найреалістичніші у зображенні Беатрічі рядки «просуваються далі у ієрархії містичних абстракцій, відтворюючи спочатку Філософію, далі Науку і нарешті, сакральну Науку» [134, с. 92].

В останньому розділі «Нового життя» Данте обіцяє сказати про Беатріче «те, чого ніколи не говорилось ні про одну жінку». І він виконує свою обіцянку. До «Божественної комедії» веде пряма дорога від останнього сонету «За сферу, що кружляє вдалині...». У цьому сонеті душа Беатріче знаходиться на недосяжній висоті – у тріумфуючих вогнях Емпірея, в апофеозі слави («Там донну славлять – рівних їй немає»). Цей сонет володіє

цією споглядальністю поетичної атмосфери, поетичної плоти, яку ми відчуваємо у «Божественній комедії». Уже тут є те, що можна назвати універсальністю у поетичному світовідчутті Данте. «Він охоплює предмет зображення відразу у двох планах – духовному та матеріальному. Мелодія цього сонета побудована на лаконічному та суворому розкритті елементів складного образу: зітхання, яке відлітає за межі небесних сфер до неба Емпірея, і зітхання, яке споглядає там славу Беатріче і розповідає про неї поетові» [80, с. 10].

Перше, що вражає Данте і Вергілія, які покинули жахливі мешкання, – це зоряне небо. На ньому горить «зірка Кохання, прекрасна планета», нагадуючи про Беатріче. Зір тішить зелень земних рослин, що вкривають гору чистилища, вдалині – дзеркальна поверхня води. У чистилищі Данте споглядає Беатріче у сяйві раптового ясного світла. На Беатріче яскраво-червоне плаття; виглядом і вбранням вона також подібна до Беатріче «Нового життя». У душі Данте пробуджуються спогади давнього напівзабутого кохання; це ще не нове почуття, а тільки пам'ять про минуле:

*І тільки бачення моє сумне  
Висока сила вдарила в хвилину,  
Що ранила, як змалку ще мене [60, с. 355].*

Ця зустріч зворушує Данте і розпалює нову пристрасть поета:

*...Тремтить  
Усе в мені з нестримного екстазу  
І стала кров, як в юності горить [60, с. 355].*

І в «Божественній комедії» образ Беатріче займає центральне місце. Це вона посилає до Данте Вергілія, у важкі хвилини приходиться йому на допомогу. Вона зустрічає його у сяйві слави в раю, і атмосфера святості не заважає брати їй людські ноти, які воскрешають настрій «Нового життя» і юнацький гріх поета – захоплення благородною донною.

Вергілій і Беатріче – полюси духовного життя Данте. Вергілій втілює розумові захоплення поета, Беатріче – його сердечні екстази. Данте хотів

показати, що людина повинна керуватися у своєму житті розумом і вірою. На думку Е. Курціуса, в образах Вергілія і Беатріче втілені «розважливість і милість, знання і кохання, імператорський і християнський Рим» [82, с. 399]. Крім того, Вергілій – посередник між Данте і Беатріче. Спільним між Вергілієм і Данте є те, що кожен з них оспівує пристрасть. Вергілій зображує Енея, який подолав пристрасть; Еней Вергілія відрікається від себе в ім'я місії. Якраз через це Вергілій «допомагає паломнику Данте подолати його особисте бажання, поки Беатріче не вкаже йому шлях для примирення людської любові з любов'ю Божого плану» [82, с. 131].

Якщо «Нове життя» – це монолог-сповідь самого автора, що є головною діючою особою твору, то у «Божественній комедії» Беатріче стає активною особою поеми. Вперше за всю історію їхніх відносин вона, звертаючись до Данте, називає його справжнім іменем: «Ти, Данте, не плач» (XXX, 55), «Поглянь сміливіше – так, так, я Беатріче» (XXX, 73). На зміну монологу приходить діалог. Розмова, яка почалася між Данте і Беатріче в «Чистилищі», буде тривати до останніх пісень «Раю».

Зустріч Данте з Беатріче в раю – кульмінаційний момент «Божественної комедії». На думку дантологів, ця зустріч була неминучою у розвитку поеми. Від неї ніби пролилося світло на всю творчість Данте, ввібравши в себе усі переживання поета від появи «Нового життя» [82, с. 190]. Н. Єліна зауважує, що якраз у відблиску кохання юного Данте до Беатріче приховується одне з джерел поезії Раю [71, с. 105]. Е. Курціус наголошує, що Дантова Беатріче – «зовсім не повернення втраченого в молодості кохання, у цій жіночій постаті втілене найвище спасіння – еманацию Богу. Тільки так без блюзнірства можна потрактувати її появу в хвалі тріумфу, де вона стоїть поряд із самим Христом» [82, с. 420].

Захоплена потоком вічної сили, Беатріче летить по небесним сферам, а за нею – Данте, який притягується її божественною красою. Так виглядає апофеоз Беатріче, а також і Данте, любов якого досягла найвищої сублимації, перетворилась у піднесене споглядання, сягнула вічності. «Тут сила уяви

покинула мене», – так закінчує свою поему Данте, але бажання поета, його воля вже назавжди були приведені в рух любов'ю, яка керує також сонцем і зорями.

У поезії Данте відчувається сильний вплив провансальської поезії, яка прославляла Прекрасну Даму, платонівську ідею жіночого начала, протиставляючи шлюбіві культ кохання. Тут усі чесноти куртуазної лірики: покірність, тактовність, пошана та вірність Дамі і екзальтація чистого кохання. Проте у своєму коханні Данте не зупиняється на земних формах, що є лише відображенням небесного Еросу. Любов Данте до Беатріче містична. Вона переступає всякі форми земного буття. Беатріче поступово ставала Філософією, Мудрістю та сакральною Наукою. Прославляючи любов як найвищу цінність, поет кидає виклик цілому історичному космосу, цілому астральному космосу, цілому світові. У своєму коханні Данте не зупиняється на земних формах. Втілена в образі прекрасної Дами, вона рухає небом і зорями. Модифікуючи небесну любов містично-філософськими варіаціями, поет ототожнює любов до Беатріче з любов'ю до Бога. Розвиваючи міфологеми Еросу в християнському аспекті, Данте орієнтується на Вергілія.

В епоху Середньовіччя вирізняються дві концепції міфологеми Еросу: світська та духовна. Світська традиція починається з Овідія, духовно-християнська – з Вергілія. В обох концепціях страждання є спільною домінантною величиною, проте відмінною. Християнське тлумачення міфологеми Еросу, що починається з Вергілія, через страждання веде до Божественного Абсолюту, овідійська традиція чуттєвого Еросу переростає в концепцію згубних пристрастей, трагічно нереалізованого кохання.

## Розділ 4

### ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕАЛИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Ренесанс, який називають золотим віком не тільки європейської, але й світової культури, звільнивши на заході Європи особистість від аскетичних ідеалів, що складали моральну основу панування церкви над державою та культурою Середньовіччя, вважається поворотною віхою у людській історії. Він стверджував гуманістичне світовідчуття з людиною та її земним життям, з вірою у могутність людської особистості. Характерною рисою гуманістичного світовідчуття став глибокий інтерес до класичної давнини, відродження її високих ідеалів. Прагнення до повного всебічного розвитку людської природи, повага до особистості, її індивідуальності, живий інтерес до реального світу – суттєві риси того ідеологічного руху, який проходив під лозунгом «відродження» античності. Епоха Відродження відкрила в античній культурі її «язичницький – на відміну від середніх віків – інтерес до людини і усього земного, її гуманістичну природу» [122, с. 6]. Основним настроєм у ставленні до минулого був критицизм, при цьому класична давнина інколи служила опорою для нового світовідчуття, а сучасна дійсність – його регулятором.

Критикуючи і відкидаючи старі віджиті форми, Ренесанс почався не запереченням усіх традиційних світоглядних понять, а з переосмислення та наповнення старих ідеологічних форм новим змістом. У творах гуманістів переплітаються античні, середньовічні і ренесансні уявлення про світ і людину, де простежуються і принципи гармонійної будови всесвіту, і ідея універсального зв'язку речей, що сягає найдавніших часів, і висока духовність, яку розвивали середні віки, видозмінивши її в дусі християнства [42, с. 219]. Епоха Відродження характеризується альянсом філософії та естетики, де провідну роль відіграє розробка естетичних категорій у рамках багатьох філософських систем [13, с. 117].

Протягом більш як двох століть, з середини XIV ст. до початку XVII ст., у країнах Західної Європи відбувався процес поступової кризи й розпаду феодалізму, зумовлений переходом європейського суспільства до нової соціально-економічної формації. Цей період відомий в історії під назвою доби Відродження, або Ренесансу (від франц. «розквіт»).

Відродження – це час первісного нагромадження капіталу, ліквідації феодальної анархії, виникнення великих централізованих держав, формування націй та національних культур, бурхливого розвитку наук та виробничих сил.

Видатні люди цієї доби називали себе *гуманістами* (від лат. «людяний»), підкреслюючи тим самим суто світський характер своєї діяльності, спрямований на боротьбу за земне щастя людини, звільнення її від пут християнсько-католицького мракобісся й фанатизму. Середньовічному аскетизмові та схоластиці гуманісти протиставляли «життєрадісне вільнодумство» й «відкриття миру й людини» (Гете). Відкриття світу в добу Відродження означало не тільки розширення географічних обривів, а й відмову від старих уявлень про Землю і Всесвіт. Великий польський вчений Міколай Коперник висловив єретичну для того часу думку: Земля є не центром Всесвіту, а лише однією з планет Сонячної системи. Італійський учений та письменник Джордано Бруно, спалений інквізицією, піднявся до ідеї про вічність та нескінченність світів, що то пригасають, то знов спалахують у безмежних просторах Всесвіту. В 1492 р. Колумб відкриває Америку, а у 1519 – 1522 рр. Магеллан уперше здійснює подорож навколо Землі, довівши тим самим на практиці, що Земля має форму кулі, чим було, в свою чергу, завдано нищівного удару по церковному вченню, бо церква вчила, що людина – це тільки засіб для утвердження величі Бога, а гуманісти, заперечуючи всі авторитети середньовіччя, уславлювали велич творчого розуму Людини, яку вони вважали єдиним критерієм усього сущого, усіх дій та поривань.

Зародження нового, прогресивнішого у порівнянні з феодалізмом, капіталістичного устрою сколихнуло народні маси, сприяло появі блискучої плеяди видатних талантів в усіх галузях науки й мистецтва. І слід особливо наголосити, що провідною рушійною силою у боротьбі з феодалізмом у добу Відродження залишалося селянство та міські «низи». Висловлюючи волю й прагнення народних мас, гуманісти боролися проти всевладдя римсько-католицької церкви, яка грабувала не тільки населення Західної Європи, а й мешканців найвіддаленіших колоній; проти обмеженості соціальних форм життя та суворої регламентації людської особистості, яка раніше сприймалася лише відповідно до станових ознак та фахів, характерних для середньовіччя.

Найвищим досягненням епохи Відродження була гуманістична культура, тісно пов'язана з народом та народною творчістю. Провідні письменники користувалися народною мовою, а не мертвою латиною, шукали натхнення не лише у великому мистецтві античного світу, а й у фольклорних скарбницях, розробляли сюжети, властиві народній творчості, виходячи з реалістичної манери.

Одночасно західноєвропейський гуманізм не був однорідним, а складався (у загальних своїх рисах) з двох течій: демократичної, пов'язаної з визвольною боротьбою проти феодалізму, церкви та буржуазного хижацтва, що народжувалося, й аристократичної, сповненої презирства до «черні», що прагнула кастової замкнутості та насолоди всіма благами життя лише для небагатьох «обраних». З одного боку, Ренесанс виступав як могутня руйнівна сила, спрямована проти всієї світоглядної системи феодалізму, з другого – закладав основи майбутнього буржуазного світогляду. Саме у цьому й полягало коріння всіх внутрішніх суперечностей культури Відродження.

Творчість митців доби Відродження тісно зв'язана з естетичними та філософськими концепціями багатьох систем, зокрема з філософською концепцією, що панувала у західноєвропейській культурі протягом середніх віків – так званою Великою Ланкою Буття. Англійський вчений Артур

О. Лавджой дослідив історію Великої Ланки Буття і показав, що такий погляд на світ існував з глибокої давнини аж до XVIII ст. За цим поглядом вертикальна, внутрішньо ієрархічна Велика Ланка Буття тягнеться від Бога (світової душі), ангелів через людину, тварин рослин до неорганічних форм матерії та первісних стихій і є органічним зв'язком єдиного цілого. Порушення цієї системи в будь-яких ланках (клітинах, окремих одиницях) хворобливо відображається на усій системі і виражається в оточуючому середовищі обуреними стихіями страждаючої природи [198, с. 254].

У Великій Ланці Буття гуманісти відводили людині особливе місце; вона знаходилася між двома великими світами – між матеріальним царством рослинного і тваринного світу та небесами — царством духу. Отже, людина причетна до двох світів. Як сотворіння тілесне, вона – плоть, матерія, як сотворіння духовне, вона наділена розумом, що є в неї божественною частиною. Гуманісти епохи Відродження, Петрарка зокрема, робили висновок на користь «мікрокосму» людської особистості, створеної за взірцем та подобою Творця всесвіту. Вони вірили, що людина, яка знаходиться у центрі Всесвіту, між чисто земною природою тварин і рослин та чисто небесними доскональними сотворіннями, може розвиватися по-всякому. На думку Піко делла Мірандола («Про достоїнство людини») вона може просуватися у двох напрямках: в сторону рослинного прозябання і тваринної чуттєвості або у напрямку духовної досконалості небесних сотворінь. В останньому випадку людському духові давалася можливість розвинути і уподібнитися до «світової душі». Філософія, соціологія, етика Відродження просякнуті ідеєю, що людський дух – не готова величина, як тваринна або рослинна природа, а величина динамічна, яка може постійно вдосконалюватися. Велич людини визначається здатністю до саморозвитку, наближенням до максимальної та ідеальної повноти *homo universalis*. Гуманісти епохи джерелом удосконалення визнають особистість, її таланти і волю. Як і в античні часи, у світовідчутті гуманістів панував відомий антропоцентричний погляд на світ: «Людина – міра усіх речей існуючих, що



вони існують, і не існуючих, що вони не існують».

Людина стала центром Всесвіту й одночасно його органічною частиною. Інтерес людини до самої себе, до свого внутрішнього «я», до зовнішнього світу, переконання у високому достоїнстві людської природи і в законному праві розвивати свої здібності, задовольняти свої потреби, інтерес до оточуючого середовища, бо воно має великий вплив на неї, – основні риси гуманістичного індивідуалізму, що став основою гуманістичного світо-відчуття епохи Відродження [6, с. 6].

Естетика Ренесансу назавжди залишиться в історії європейської культури як естетика індивідуалістична, бо вихідним пунктом усіх прагнень гуманістів стала індивідуальна потреба людини. Проте вона мала свою специфіку, відзначалась, як наголошує О. Лосєв, стихійним самоствердженням людини, що діяла і мислила артистично, розуміла оточуючі її природне та історичне середовища не субстанціонально, а споглядально. Це визначило собою вільне і незалежне ставлення до середньовічної ортодоксії, що стала в епоху Відродження не грізною картиною буття, а нестрашною і нешкідливою естетичною давниною. Таким було і тілесно-пластичне захоплення античністю, яка в цю епоху замість музейного експоната стала опорою земного людського самоствердження [94, с. 626].

Тому не можна говорити про повну незалежність індивідуалістичної естетики Ренесансу, як від середньовічної ортодоксії, так і від античної скульптурної тілесності. Так само й естетика Ренесансу, що історично існувала між середньовічною ідеологією та індивідуалізмом високого Відродження, залежала від останнього. Проте індивідуалізм мав свою зворотню сторону. Стверджуючи людину як неповторну індивідуальність, митці епохи Відродження глибоко відчували і її самотність перед лицем величезного всесвіту та держави. Петрарка, який знаходився біля джерел європейського індивідуалізму, добре розумів, що суб'єктивний індивідуалізм у чистому вигляді, обоження людської особистості, веде у безвихідь. У Шекспіра цей індивідуалізм набуває ще болючішої форми, ніж у Петрарки.

На першому місці в епоху Відродження стоїть вільно думаючий суб'єкт, який в той же час не заперечує середньовічних релігійних доктрин.

Філософським осердям естетики Ренесансу є неоплатонізм, але не античний, надто космологічний, і не середньовічний, надто теологічний. Це – антропоцентричний неоплатонізм, який використав антично-середньовічні форми неоплатонізму, перекладаючи їх на мову інтимного переживання, як в області надто суворих законів природи, так і в області надто аскетичних форм внутрішнього життя людини. Він розвивався і в надрах середньовічної ортодоксії у Фоми Аквінського, Данте, Миколая Кузанського, у Платонівській академії Флоренції, і пізніше у Марсіліо Фіччіні, і, нарешті, у повному розриві з державною ортодоксією Джордано Бруно. Естетику неоплатонізму можна простежити на всіх етапах Ренесансу – від раннього до пізнього, від XIII до кінця XVI ст. Щире, захоплене і радісно-святкове внутрішнє самовідчуття людини доби Ренесансу навіювались неоплатонізмом [94, с. 117].

Неоплатонізм епохи Відродження виправдовує й підносить матеріальний світ, увіковічує його за допомогою ідеалістичних категорій основних представників античного неоплатонізму Плотіна (III ст.) і Прокла (V ст.), але із середньовічним неоплатонізмом його об'єднує культ самостійної та універсальної особистості. Найголовніше в естетиці Ренесансу – це така особистість, яка абсолютна не у своєму надсвітовому існуванні, а чисто людському. Окрема людина, згідно з античними моделями, сприймає себе виключно матеріально, природно і навіть тілесно. Тому естетика Ренесансу не космологічна і не теологічна, а антропоцентрична.

Гуманісти, послідовники Платона, духовне начало в людині ставили найвище, визнаючи примат ідеї над матерією. Основоположник ренесансного платонізму флорентієць Марсіліо Фіччіні в кінці XV ст. проголосив, що Велика Ланка Буття є не механічною послідовністю ступенів і не простим зв'язком різних ланок, а певною єдністю, яка досягається завдяки духовній основі; на землі таким духовним началом володіє тільки

людина. На думку Фіччіні, філософія Платона – «найвище вираження прагнень людського духу, спрямованих на все чисте і всеохоплююче осягнення божественного начала» [146, с. 27]. Для Фіччіні людина рівнозначна розумній душі, її досконалість проявляється в тій ролі, яку вона відіграє як центр, єднальна ланка усього світу завдяки безконечній здатності мислення і волі, пізнанню і любові. М. Фіччіні порівнював любов з міцним обручем, який скріплює світобудову в одну прекрасну споруду, а людей у всезагальне братство [155, с. 440]. Саме неоплатоніки сформулювали ідеал досконалості людини, який став центральним пунктом нового світогляду. На благородне прагнення людини розраховували гуманісти, створюючи соціально-політичну теорію про найкращий державний устрій. Оптимізм гуманістів виходив із переконання, що добре начало в людині сильніше від поганого.

Епоха Відродження дала своє розуміння не тільки душі, але й природи людини.. Художники Відродження, вивчаючи, людське тіло як взірць досконалого механізму, виявляли закони анатомічної будови, гармонію у розміщенні м'язів, органів, усієї фігури. Пози й рухи вивчалися митцями не тільки з точки зору природності, але й точки зору краси. Вони відкривали її в кожному жесті, повороті голови, фігури. Анатомічні малюнки Леонардо да Вінчі відзначаються надзвичайним артистизмом.

Шекспір постійно захоплюється красою людського тіла. Прекрасні як боги своєю пластичністю Венера і Адоніс із однойменної поеми, прекрасна римлянка Лукреція. Вони дають відчуття, як глибоко осягнув Шекспір античний ідеал в його ренесансному переосмисленні. Краса освітлює комедію «Безплідні зусилля любові», де неоплатонічна ідея небесної краси як найвища досконалість світу, втілена у земній жінці. Саме неоплатоніки сформулювали ідеал досконалості людини, який став центральним пунктом нового світогляду Петрарки.

#### 4.1. Ерос життя та творчості Петрарки

Франческа Петрарка (1304 – 1374) – перший видатний італійський гуманіст, автор ліричних поезій «Канцоньєре».

«Канцоньєре» (Книга пісень) – збірка віршів італійською мовою, справа всього творчого життя поета. Працю над нею він розпочав ще в 30-ті роки, а закінчив незадовго до смерті. Налічується дев'ять редакцій збірки, здійснених у різні роки. Перша редакція (1336 – 1338) містила всього 25 віршів, дев'ята – остаточна й найповніша (1373 – 1374) відкривається вступним сонетом і містить 365 віршів (скільки днів у році) різних ліричних жанрів: 317 сонетів, 29 канцон, а також секстини, балади, мадригали. Поет поділив збірку на дві частини: перша – «На життя мадонни Лаури», друга (починається з CCIXIV канцони) – «На смерть мадонни Лаури».

Головна тема «Канцоньєре» – кохання поета до Лаури: їй і присвячена більшість віршів. При написанні їх Петрарка використав досвід любовної лірики своїх попередників – поезії трубадурів, італійської лірики поетів «солодкого нового стилю», Данте. На ґрунті традиції він створив поезію нового типу, розпочавши розвиток гуманістичної лірики. Як ніхто з його попередників, він наблизився до реального, земного життя людини.

Помітне прагнення Петрарки подолати складний алегоризм поезій «солодкого нового стилю». Обійтись зовсім без алегоризму поет не може, але використовує його здебільшого як поетичний прийом.

По-новому зображено в «Канцоньєре» жіночий образ і кохання. Хоча Лаура безмірно ідеалізується згідно з попередньою традицією, вона постає вже як жива жінка, з реальними, земними рисами. Уяву поета найбільше хвилює її зовнішній вигляд, її краса. Все це вносить у кохання поета відтінок чуттєвості.

«Канцоньєре» – своєрідна сповідь Петрарки, яка увічнила кохання поета до прекрасної жінки, що належала до знатної авіньйонської сім'ї. «Канцоньєре» повністю підпорядковані темі піднесеного кохання і жаданню поетичного безсмертя.

Проте кохання Петрарки не таке потайне, як кохання Данте. Петрарка щиро оспівує красу Лаури, то виділяючи окремі моменти її образу, то розсипаючи екзотичні багатства у порівняннях та метафорах, де багато світла, блиску, перлів, зір, снігу, запашних квітів і трав. У сонеті «Той день Пекучий, у душі відбитий...» (CLVII) волосся коханої порівнюється із золотом; чоло – із снігом; у зірницях очей – погрози стрільця; і в устах – ніжні перли і живі троянди; як полум'я – зітхання; як алмази – сльози: *Onde tolse Amor l'oro e di gual vena...* «Чи земна жила золото дала для цього волосся? Звідки Амур приніс снігу, що ожив теплим тілом? Де взяв троянди для ланіт?» – запитує поет у сонеті «Чи земна жила золото дала ...» (CCXX). Краса Лаури – розкішний дарунок Творця, «вона світло вічного життя, сонце, що засліплює усі світила на небосхилі; вона панує одна у всесвіті. Перед її незрівнянною посмішкою блідне все, як зорі зникають перед зірницею. Такої краси не бачив світ від перших днів Адама (сонет «Амур, благую справу доверши ...» (CCCLIV)).

Прекрасна донна, коли вона сидить серед трав або сплітає вінок, припадаючи білими грудьми до кущів, заглибившись у свої думки (сонет «Амур і я – обидва кожен раз...» (CLX)). Вона прекрасна і тоді, коли пливе в човні, їде в екіпажі, стоїть під деревом, з якого сипляться на неї весняні квіти. Схиливши голову для вітання, вона з посмішкою проходить так легко, ніби не торкається землі; на віях у неї блищать сльози. Володіючи тонким відчуттям природи, Петрарка у щебеті пташок, шелесті листя, дзюрчанні струмка, в ароматі квітів знаходить співчуття своїм почуттям (сонети «Чи жалібно співають птахи лісові...» (CCLXXIX), «Повітря тут наповнено моїм зітханням» (CCLXXXVIII) та ін.). У багатьох сонетах Петрарка порівнює Лауру з трояндою; з німфою, що виходить із прозорого струмка (сонет «Як часто від людей від себе таю...» (CCLXXI)). Вона – Діана, яка купається у крижаних хвилях, зануривши у воду шати золотого волосся (сонет «Діана, що у хвилях крижаних...» (LII)). У сонеті «*Una candida cerva sopra herba...*»

(«Над річкою, де в мураві дорога...») (СХС) Лаура – біла лань серед зелені лугів – *candida cerva* [60, с. 20 – 132].

Петрарку справедливо вважають найславетнішим поетом нашої земної цивілізації. Весь арсенал художніх засобів кохання – Епітети, порівняння, метафори кохання, обожнення коханої починаються з Петрарки. Прославляючи красу Лаури, любов до неї, Петрарка благословляє часові деталі та шляхи земного життя коханої жінки, обожнюючи її образ:

*Благословенні будьте, день і рік,  
І мить, і місяць, і міся урочі,  
Де постеріг я ті сяйливі очі,  
Що зав'язали світ мені навік!*

*Благословен вогонь, що серце пік,  
Солодкий біль спечаленої ночі  
І лук Амура, що в безоболоччі  
Пускав у мене стріл ясний потік!*

*Благословенні будьте, серця рани  
І вимовлене пошепки ім'я  
Моєї донни — ніжне і кохане,*

*І ці сторінки, де про неї я  
Писав, творивши славу, що не в'яне, —  
Й ти, неподільна радосте моя!*

*Сонет 61 (пер. Д. Павличка)*

Величезна кількість поезій Петрарки присвячена лавру як символу слави поета і водночас його кохання. У затінку лавра поет побачив донну «свіжішу від снігу». Захоплений блиском її очей, колоссям, поет мчить до підніжжя лавра. І в спеку, і в холод він вічно, до самої смерті хоче бути у затінку лавра (сонет «Під тінню зеленіючого лавра...» (XXX)).

Під час чуми 1348 року весною Лаура померла. «На смерть мадонни Лаури» Петрарка написав дев'яносто сонетів. У них часто звучать роздуми про подальше життя без коханої. («Що діяти мені, Амур вожатим будь...» (CCLXVIII), «Амур, коли твоїм ярмом старинним...» (CCVІІІXIX)). У сонеті «*Rolta s l'alta Colonna e'l verde Lauro*» – «Повалений мій лавр зелений і високий...» (CCCLXIX) виражається факт безповоротної втрати коханої. Покинувши цей жорстокий світ, Лаура піднялася до висот Емпірея. Мадонна стежить за осиротілим поетом. Тепер уже не Лаура, а її тінь відвідує поета. На берегах рідної Сорги вона з'являється йому дивним видінням (сонет «Як часто від людей ховаю...» (CCXXXI)). Вона приходить до нього ночами. Поет уявно розмовляє з нею, інколи йому здається, що вона жива і він з хвилюванням чекає її появи. Як при житті, вона по-земному чарівна, і Петрарка знову оспівує красу її обличчя, рук, рухів, легку ходу (сонет «Амур, велике благо сотвори...» (CCCLІ)). Якщо в сонетах, написаних при житті Лаури, і відчувався бунт скованих в неволі почуттів, то сонети, створені після її смерті, овіяні спокоєм і гармонією. Думки про гріх зникають, немає докорів сумління, а сама Лаура – ближча і людяніша – належить тільки Петрарці (CCCLIX).

Понад тридцять років думки поета витали навколо образу Лаури, засипаючи її сонетами так само, як у «Божественній комедії» Данте, ангели сипали квіти на Беатріче. Лаура була прохолодою (l'aura), славою (lauro), лавровим вінком (laurea) – фокусом усіх почуттів і помислів поета, його радістю і мукою. У коханні до Лаури Петрарка знаходить натхнення до творчої праці, в пошуках якої він відправився в ідилічний Воклюз із ненависного йому Авіньйона.

Як і в Данте, кохання Петрарки нерозлучне зі стражданням. То він страждає від холодної донни, то від того, що вона не відгукується на його бажання, то середньовічні канони стискають його серце, він мучиться від думки, що любов до земної жінки гріховна. І тоді він звертається до Бога у сонеті «*Padre del Ciel, doro I perduti giorni*» –

*Отче небесний!*

*Після загублених даремно днів і ночей*

*Після безплідних митарств.*

*В чаді бажання у вогні, у полоні злих помислів*

*Про ту, яка чарує і одночасно знищує чаруючи*

*Освіти мене світлом і подаруй мені іншу долю,*

*Щоб дух мій став бажанням кращих подвигів*

*(пер. М.І. Майстренко)*

Любов до Лаури полум'яніла у серці Петрарки протягом всього життя поета. «Чуйна, сором'язлива, повна покори – любов до особистості піднесеної, недосяжної, любов, що під попелом надії таїла жар, якому проте ніколи не судилося засіяти яскравим полум'ям, ця любов, яка розкрилась весною життя і не зів'яла восени, здавалася неймовірною. Скоріше творінням мистецтва, а не життя, скоріше літературним засобом, а не реальністю» [121, 314]. Любов Петрарки до Лаури повторив Флобер у романі «Виховання почуттів», описуючи кохання Фредеріка Моро до Арну. «Ця любов, – зауважує М. Томашевський, – сублімована, до кінця життя поета вона трохи притихла, ледве не злилась з уявленням про райську, неземну любов» [148, 6].

«Що таке кохання? Благо чи горе?» – не один раз звучить у ліриці Петрарки. Данте, який оберігав своє кохання від бурхливого екстазу щастя, одухотворив його, перетворивши Беатріче у далеку від реальності мрію, не відчував тих припливів і відливів почуття, як Петрарка, який бачив у Лаурі передовсім людину, а потім втілення своєї щасливої зірки. Любов, яка охоплювала всі сторони його існування, ставала символом життя. Тому хвилі



любовного почуття то піднімали Петрарку на своїх веселих гребенях, то опускали його в страшні, чорні прірви. Так, Петрарка став непостійним в своєму ставленні до життя. Поряд з монументальним Данте, він, як гнучка береза, гнеться під подувом вітру то вправо, то вліво. Любов для нього і благо, і горе. А любов – це життя (сонет «І спокою нема, й неспокій не осилю...» (СХХХІV)). Внутрішній конфлікт з самим собою Петрарка яскраво виражає в сонеті «Священний вигляд вашої землі...» (LХVІІІ).

Як тільки у роздвоєний стан душі поета ввірвався релігійний сумнів, швидкі зигзаги щастя засмутилися моралізуючим запереченням кохання. Цей поворот у душевному розвитку Петрарки почався, очевидно, після його бесід з паризьким вченим Діонісієм, але особливо яскраво проявився в його творі «*Secretum*» – «Моя таємниця або книга бесід про зневагу до «світу».

У вступі він розповідає про сон, в якому до нього нібито прийшла Істина, жінка «невимовного блиску й сіяння», і привела з собою Августина Блаженного для розмови з поетом. Три дні точиться бесіда в присутності Істини. Все, що Петрарка запам'ятав з неї, він передає у формі діалогу між Августином і Франціском (сам Петрарка). Августин, виходячи з християнсько-аскетичної точки зору, звинувачує Франціска в неправедному житті. Він твердить, що ідеальною є тільки та людина, яка «може сказати: у мене немає нічого спільного з тілом, все, що вважається приємним, мені мерзотне, я прагну вищого щастя». Августин закликав Франціска зректися мирських бажань і земних радощів – поезії, слави, кохання до Лаури.

Августин докоряє Петрарці за те, що він втратив справжнє благочестя і забув про загробне життя, віддався мирській суєті, не думає про тлінність всього живого, прагне земної слави, пишається своїм талантом, красномовством і любов'ю до Лаури. Жадібне прагнення до земних благ і змушує його, за словами Августина, «блукати криво і косо». Адже ніщо так не породжує забуття Бога або зневагу до нього, як пристрась до скороминучих речей, особливо та, яку, власне, означають словом «любов», – заявляє Августин, – внутрішній голос Петрарки.

Франціск – людина, віддана земним справам, не відмовляється від земних насолод, його мучить душевний неспокій, невдоволення собою, він звідав велику любовну пристрасть, прагне слави і знань. Франціск сповнений пошани до Августина, схиляється перед його мудрістю, високістю його моральних вимог, але прийняти його аскетизм уже не може. Він бачить, що в дійсності прояви життя не вкладаються в рамки аскетичних догм, а пристрасті та прагнення людини непідвладні категоричним канонам християнської моралі. Він не відбирає у людини права на земні радощі, цінить її за багатство духовного життя.

На докори Августина Франціску за те, що той жадає земних благ, надміру вірить у свої здібності, пишається своїми знаннями, Франціск відповідає: «Цілком визнаю це і ніяк не можу приборкати своїх бажань» [159, с. 337]. У цій відповіді – протидія середньовічним моральним нормам, які вимагали від людини покори і самоприниження в і'мя безсмертя в загробному світі. Августин засуджує любов Франціска до Лаури, називає це почуття божевільям, але Франціск відстоює кохання, благословляє це почуття, його облагороджуючий вплив, стверджує, що воно підносить людину і стимулює її кращі сили.

Хоч любов до Лаури має у Петрарки чисто земний характер, осмислення цієї любові інше, висотою своїх духовних якостей і моральною досконалістю Лаура викликає у Петрарки любов до Творця. У віршах це протиставлення творіння і Творця виражено в сонеті «*In qual parte del Cielo? Snquali ideal*» – «В її творінні, чий прообраз вічний...» (CLIX):

*В її творінні, чий прообраз вічний  
Природа-мати за взірець взяла  
В раю ідей! (пер.М.Майстренко)*

Як об'єкт поетичного натхнення Лаура ніби переступає межі особливого буття, яке відрізняється від звичайного, але яке не стає небуттям. Світ платонівських ідей найкраще допомагав створити образ ідеальної коханої.

Ще виразніше новаторський характер поезій «Канцоньєре» виявляється у зображенні ліричного героя, який посідає чільне місце у збірці. О. Веселовський влучно називає «Канцоньєре» ліричною сповіддю Петрарки. Основу змісту становить напружений інтерес поета до своєї особистості, до внутрішнього світу, сповненого протиріч. Поет страждає від незгод між розумом і почуттям, ідеальним платонізмом і чуттєвим коханням; земне існування здається йому суєтним, і водночас він усвідомлює неможливість подолати реальні земні пристрасті. Поет, заглиблений в аналіз свого внутрішнього світу, уважно прислухається до власних почуттів, роздумує над їх суперечливістю. Не раз він замислюється над незбагненною складністю внутрішніх рухів людської душі, наприклад у 132-му сонеті.

*Як не любов, то що ж це бути може?*

*А як любов, то що ж таке вона?*

*Добро? – Та ж в ній скорбота нищівна.*

*Зло? – Але ж муки ці солодкі, боже!*

*Горіти хочу? – Бідкатись не гоже.*

*Не хочу? – То даремна скарг луна.*

*Живлюща смерте, втіхо навісна!*

*Хто твій тягар здолати допоможе?*

*Чужій чи власній волі я служу?*

*Неначе в просторінь морську безкраю*

*В човні хисткому рушив без керма;*

*Про мудрість тут і думати дарма, –*

*Чого я хочу – й сам уже не знаю;*

*Палаю взимку, в спеку весь дрижу.*

*(Переклад Д. Паламарчука).*

М. Корелін називає три характерні риси світовідчуття Петрарки: індивідуалізм, звернення до авторитету античної літератури тільки в тому випадку, коли цей авторитет підтверджує його погляди і дає йому матеріал для його настрою, прагнення примирити нові потреби зі середньовічним християнством. «Перший гуманіст не бажав розривати з попередньою епохою, замінивши її античною культурою. Він навпаки хотів примирити з нею нові прагнення» [78. с.198]. Проте індивідуалізм Петрарки не має нічого спільного з тим пізнішим індивідуалізмом, який призводить до нігілізму. Якщо Петрарка закликає людину звернутися до самого себе, то для того, щоб знайти і пізнати в глибинах духу Божество. Таким чином, індивідуалізм Петрарки – це тільки той відтінок іманентизму, який виводить його художню творчість на новий ступінь.

Можна не сумніватися в тому, що Петрарка, який знаходився біля джерел європейського індивідуалізму, добре розумів його обмеженість і неможливість для людини керуватися виключно суб'єктивними переживаннями, бо суб'єктивізм в чистому вигляді повинен призвести до безвихідності, нудьги, зневір'я. І цю нудьгу початку епохи Відродження, уже не античну і не середньовічну, нудьгу людського суб'єкта, який об'явив себе Богом, але відразу побачив, що таке обоження – нісенітниця, ми знаходимо в сонеті Петрарки «*S Amor non e', che dunque quell ch'i' sento*» – «Як не любов цей жар, який недуг...» (СXXXII).

Еволюцію та аналіз складних матеріально-ідеальних почуттів Петрарки до Лаури подає О. Веселовський у статті «Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere». Він показує, що чуттєва любов дивним чином ототожнюється у нього з максимально піднесеними небесними поривами, так що все небесне у нього іманентне аж до чуттєвості, а все чуттєве настільки ідеальне, що тут прямо можна говорити про платонізм Петрарки. Поет сам говорить про це не раз. В його творчості поєднувалась любов з релігією, глибока чутливість і щиросердечна набожність з тонким пізнанням людей і величезними відомостями з історії народів, ученість і глибокодумність з суєтністю

коханця «Усе божественне, що є в людині, і все людське, що є в божественному» [78].

Лаура, як стверджував Франческо, – його кохана, реальна жінка і втілення любові. Одночасно це лавр – дерево слави; і в той же час це *Aura* що італійською означало «вітерець». А ще в цьому слові чується звук золота – *aurum* й іноді навіть час *hora* («час»). Воно також співзвучне з назвою ранкової зорі – Аврори (*L'Aurora*). Лаура для поета – втілення краси і розмаїття самого життя. У творчості жодного з поетів-попередників Петрарки духовне життя людини не було передане з такою вичерпною повнотою і яскравістю.

Більшість дослідників творчості Петрарки вважали Лауру нереальною жінкою, вигадкою поета. Першим висловив це припущення єпископ Ломбезький Джакомо Колонна. Він написав на адресу поета жартівливого листа, зміст якого, на жаль, до нас не дійшов. Однак збереглася відповідь Петрарки, в якій той відкидав сумніви свого друга, стверджуючи, що «докладати зусилля тільки для того, щоб бути схожим на безумця, дійсно верх безумства». Крім того, Боккаччо, який був добре знайомий з Петраркою, писав наступне: «Я певен, що Лауру треба розуміти алегорично, як лавровий вінок, яким Петрарка пізніше був увінчаний». Ці два твердження серйозно підірвали віру в реальність існування Лаури, переконуючи, що її образ дійсно міг бути лише літературною містифікацією. Тому було здійснено багато спроб знайти документи, що свідчили б на користь реального існування Лаури. Відомо, що існував портрет цієї жінки, зроблений другом поета маестро Сімоне Мартіні, проте художник малював не з натури, а спираючись на свою уяву і розповіді Петрарки. Поет ніколи не розлучався з портретом, завжди носив його з собою.

Ян Парандовський, дослідник творчості поета, стверджував думку про нереальність існування Лаури, спираючись на той факт, що собора св. Клари не існувало в Авіньйоні, його вигляд не описано і в сонетах. Поет ніколи не зображував кохану ні в межах собору, ні у місті, а переважно в оточенні води

або сонця, пагорбів і гаїв. Крім того, 6 квітня 1327 року, згідно з розрахунками, було понеділком, а не страсною п'ятницею, як стверджував поет. Були здійснені спроби пошуку документів, які б засвідчили реальність існування Лаури. Засвідчили її приналежність до впливового роду нащадків де Нов, зробили матір'ю 11 дітей, оприлюднили, що після її смерті, чоловік, не дочекавшись прийнятого року трауру, одружився вдруге вже через 7 місяців [147].

Одним із головних доказів реальності буття Лаури є вже згаданий запис поета на першій сторінці фоліанта творів Вергілія, у якому йшлося про трагічну звістку – смерть коханої, отриману з листа Людовіко з Парми. Саме ця звістка мотивує появу нового циклу сонетів Петрарки «На смерть мадонни Лаури». Лаура, як запевняв сам автор, була реальною жінкою, а не вигаданою фантазією. У 157 сонеті він говорив: «У 1327 році, 6 квітня, о першій годині дня я увійшов у той лабіринт любові, з якого вже не маю виходу». Про це, разом з датою смерті, він повторно згадував на полях «Енеїди» Вергілія. Згадки про цю подію знаходимо в листах поета, у його сповіді. Життєвість поезії Петрарки підтверджує реальність існування Лаури [159. с. 113].

Портрет Лаури розпорошений в поезії Петрарки. Звільнившись від поетичних перебільшень, можна зазначити, що вона була однією із найвродливіших жінок свого часу. Очі були ніжні і блискучі, вії темні, світле, майже біле волосся, колір обличчя – білосніжний, стан тендітний, хода легка. Погляд її був сповнений веселості, шляхетності і ніжності. Волосся прикрашалося золотом або квітами, вдягнена вона була з великим смаком. Перевагу Лаура надавала зеленому кольору, її сукні прикрашало дорогоцінне каміння. Сьогодні можна лише уявити собі зовнішність Лаури, тому що Петрарка майже зовсім не відтворював її у своїх сонетах.

Образ коханої він наповнив порівняннями, метафорами, епітетами: «найсолодший погляд», «вуст ніжних перли і живі троянди», «як полум'я, зітхання», «як діаманти, сльози». Вона то безтурботна і весела, то трохи

сумна і заклопотана. Проте порівняння з квітами, зірками, перлинами робили її схожою на будь-яку оспівану в любовних піснях дівчину.

У віршах Петрарки не було жодного натяку не лише на взаємне почуття до нього, а навіть на близьке знайомство з коханою. До нас дійшли не всі вірші, присвячені Лаурі, оскільки поет знищив свій ранній доробок, в якому помітні риси недостатнього володіння поетичною майстерністю. Петрарка знав усі таємниці кохання з усіма протиріччями, контрастами, притаманними цьому почуттю. Його кохання не було спокійним і одноманітним. Він болісно переживав живе почуття.

Особливо цінною для поета була здатність осяювати горе нерозділеного кохання меланхолійними мріями блаженства. Поет мріяв про кохану, згадував те місце, де одного разу побачив її. Кожна річ нагадувала про неї: джерело, на березі якого вона сиділа; гілка дерева, до якої вона притулялася; трава і квіти, що прикрашали її одяг; повітря, яке вигравало навколо її обличчя. Його охопив сум, здається, і він волів бути похованим саме тут, на місці, священному для нього. Поет уявляв, що тоді б вона прийшла на це місце і стала шукати його там, де одного разу вони зустрілися. Знайшовши замість нього могилу, зітхала, плакала б і каялася у своїй жорстокості у ставленні до нього. Перед ним виринали спогади про той день, коли він її побачив. Від захоплення поет почувався як в раю (CCLXXIX).

Саме ім'я Лаура викликало захоплення поета. У ряді віршів він грав ним. Коли наступала весна, з'являлися проліски і фіалки, квітли дерева й луки, він змалював кохану як генія квітів, сестру конвалій і троянд, день весни. Природа обожнювала Лауру, була сповнена любов'ю до неї, прагненням втілити у ній найкращу частку себе.

Кохання поета не завжди було радісним почуттям, часто воно приносило йому біль і душевні страждання, викликані відсутністю взаємності і думкою про гріховність його пристрасті до земної жінки. Однак він не відмовлявся від своєї любові, не проклинав її, а оспівував й уславляв.

Майже до 1356 року перший день зустрічі з Лаурою, початок свята кохання, приуроченого до Страсної п'ятниці Великодня, Петрарка щорічно буде відзначати написанням сонету. Значення такої традиції – не просто вшанування пам'яті свідчення сили почуття як ритуального поклоніння прекрасній мадонні. Почуття любові, пережите поетом, ототожнювалося як із земним хресним шляхом Христа, так і з надією на небесне воскресіння [20, с. 114]. Безперечно, найкращі сонети і канцони Петрарки ті, в яких він оспівував Лауру після її смерті. Вся природа сумувала за нею. Весна перестала прикрашати землю квітами, а осінь не давала своїх плодів (СССШ – СССХ).

Незважаючи на любов до Лаури, Петрарка не завжди був вірним їй. Він не дотримувався аскетичного способу життя. До зустрічі з нею поет умів цінувати красу і розум жінки: під час навчання у Болонському університеті він закохався у Новелу д'Андреа, яка викладала юриспруденцію. Це була найосвіченіша жінка свого часу. Щоб слухачів не заворожувала її краса, вона зазвичай читала лекції, сидячи за ширмою. Прихильною до поета була і розбещена королева Іоанна Неаполітанська, жінка сумнівної репутації. Деякі дослідники називали поета розпусником (італійський критик Местика), стверджуючи, що у нього було три коханки. Вчений-петраркіст Енріко Сікарді стверджував, що поет не був святенником (навіть мав двох позашлюбних дітей): син помер ще в дитинстві, а дочка одружилася із Франциском Броссано – дворянином з Мілану. Однак гнаний палким темпераментом до плотських утіх, поет щоразу повертався у своїй творчості до культу Лаури. Тому його називали Адамом, що навіки залишився у раю навіть після гріхопадіння. Отже, гріховність тіла не стала на заваді безгріховності думки і свіжості почуттів.

Поет вклонявся Лаурі, що відразу змінило форму його кохання у порівнянні з васальським служінням Прекрасній панні, яким воно було у трубадурів. Він не хотів володіти куртуазним мистецтвом насолоди коханням на відстані. Постійно відчував душевне блаженство, яке не міг пояснити. Тут



не було і не могло бути стосунків у множині – тут було кохання як поклоніння, яке виникло одного разу і назавжди. Все те, що відбувалося у подальшому житті поета, передбачало лише вірне служіння коханій, а любов набула рис незмінної форми його існування.

Сонети Петрарки перегукуються з лірикою трубадурів, яка починалася з Овідія. У них багато спільного з зображенням внутрішнього світу людини і краси матеріального світу. Але якщо трубадури уславилися як представники теми кохання, уявлення яких займали нереально життєві події, то творчості Петрарки властиве серйозне і виважене ставлення до цього почуття. Почуття Петрарки індивідуальні, а не безособові, як це було властиво середньовічній поезії. Любов – могутня сила, здатна розкрити усі багатства особистості. Вона дарувала світло і приносила страждання, брала гору над розумом, і в той же час надавала щирому відчуттю повноту буття й сенсу життя.

Сонети Петрарки відрізнялися від сонетів Данте. У Данте кохання – сила, яка сприяла руху Всесвіту, у Петрарки – це земне почуття, гріховність якого усвідомлювалася, але не могла бути переможеною. Категоричності, абсолютності Данте поет протиставляв внутрішній світ реальної людини. Згідно з вимогами традиційної поезії Данте не допускав опису реальних фактів кохання, оспівував кохання до Беатріче поза фактами реального життя, він виніс реальні обставини кохання за межі поетичного зображення, вмістивши їх у прозаїчному коментарі до сонетів. Петрарка ж, навпаки, побудував свої любовні вірші на різноманітному життєвому матеріалі. Він звернувся навіть до категорії часу і точно вказав день першої зустрічі з Лаурою. Данте ж увів у прозовий текст часове визначення.

Канцоньєре належить до шедеврів світової ліричної поезії. Суттєвим у творі Петрарки є нове трактування любові, новий образ коханої. Дантова Беатріче як недосяжне й неземне видіння, величний та сяючий образ, який важко навіть уявити, Лаура ж Петрарки – втілення краси і високих чеснот і, водночас, постать живої жінки, чарівної й привабливої – цілком живої. Тому в «Книзі пісень» не Петрарка піднімається до померлої

коханої, як це робив Данте, а Лаура спускається до нього. Світ трансцендентного – не світ Петрарки. Лаура після смерті залишається втіленням краси цього світу і весь смуток «Книги пісень» полягає в тому, що його красу людина не може стримати, вона крихка і швидкоминуча.

## РОЗДІЛ 5

### СПЕЦИФІКА ЗРІЛОГО АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ ТА ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ШЕКСПІРА

В Англії Відродження розпочалося пізніше, ніж в інших країнах Західної Європи і було нетривалим, але більш інтенсивним. Це пов'язано з тим, що до XIV ст Англія залишалася відсталою країною, країною пасовиськ і землеробства, яка не накопичила матеріальних благ і культурних традицій; країною без промисловості і ремесел. Сторічна війна між Алою і Білою Трояндами об'єднала націю і загартувала її. Це був період різкого зіткнення королівської влади і національного парламенту. В Англії виникла абсолютна монархія, яку підтримували буржуа, люди без роду і племені, які нажили своє багатство завдяки лихварству, торгівлі, морським пограбуванням. Разом з тим існувала солідарність усіх прошарків суспільства у відстоюванні своїх прав проти деспотизму королівської влади.

Багато людей були позбавлені даху над головою і засобів до існування, що було обумовлено певними обставинами: Генріх VII розпустив феодальні дружини і воїни залишилися без роботи. Розпуск монастирів також призвів до жебрацтва десятків тисяч ченців. Унаслідок розвитку торгівлі шерстю багаті землевласники стали перетворювати свої землі на пасовиська, отже, люди втрачали заробіток, йшли до міста шукати роботи. Селяни піднімали повстання, лилася кров, відбувалися поодинокі страти поряд із вбивствами явними і таємними.

Англійські гуманісти вчилися у гуманістів континентальних. Вони знаходились під впливом італійського гуманізму. Багато англійців їздили до Італії, щоб особисто познайомитися з життям передової країни тогочасної Європи. На розвиток англійського гуманізму вплинула і творчість Еразма Роттердамського, який довго жив і працював в Англії. Пізніше в Англію став

проникати французький гуманізм. Особливо велику роль відіграла творчість М.Монтеня, філософія якого знайшла відображення у творчості Шекспіра. У добу Відродження розвивається англійська наука: Уїльям Харві відкрив кровообіг людини, Френсіс Бекон став основоположником матеріалістичної філософії [16 с. 144].

В Англії найбільше був розвинутий жанр драматургії. Драма була представлена двома жанрами: комедією і трагедією. На зміну акторам-любителям прийшли актори-професіонали. Вони кинули мандрувати і йшли на службу до короля або вельмож, працювали і жили в їхніх палацах. Збільшилася кількість домашніх акторських труп у високопоставлених осіб. Професійні актори у більшості своїй походили з ремісників. За часів царювання Єлизавети, яка дуже любила різні видовища, життя акторів значно покращилося, хоча саме вона ввела цензуру на п'єси (1574), тому що збільшувався попит на вистави, які стали вагомим фактом культурного життя. В 1576 році колишній тесля, актор трупи Лейстера Джемса Бербедж власноручно побудував публічний театр за міською стіною. Він назвав його «Глобус». У тому ж році з'явився ще один театр – приватний театр Блекфрайєрс. Вони представляли два різні типи театрів у Лондоні. У столиці існував також придворний театр.

Про життя Шекспіра і його особу відомо не дуже багато. Народився він 23 квітня 1564 р. в Стретфорд-на-Ейвоні в родині ремісника і торговця. Вчився у місцевій граматишній школі, де вивчали переважно класичні мови: грецьку і латинську. Ймовірно, що після закінчення школи він був помічником шкільного вчителя. Вісімнадцятирічним юнаком Шекспір одружився і через три роки після цього покинув Стретфорд. Біографи припускають, що він якийсь час був актором мандрівної трупи, перш ніж дістався до Лондона. З 1590 р. Шекспір працював у різних театрах Лондона. 1594 р. він вступив у найкращу лондонську трупу Джеймса Бербеджа. У 1599 р. Бербедж побудував театр «Глобус», на сцені якого і ставилися п'єси Шекспіра. Головні ролі виконував у них син Джеймса, видатний актор Річард

Бербедж. Шекспір став пайщиком «Глобуса», і прибуток від вистав та гонорари за п'єси були джерелом існування його родини, яка залишалася у Стретфорді. Шекспір часто їздив туди і 1612 р. назовсім залишився в рідному місті, припинивши діяльність у театрі.

З перших років перебування в Лондоні Шекспір розпочав свою поетичну й драматургічну діяльність, а в 1594 р. окремі його п'єси вперше опубліковані. Твори Шекспіра відразу мали успіх, автор здобув визнання сучасників, про що свідчать їхні відгуки. Наприклад, тогочасний учений Френсіс Мерез, подаючи огляд англійської літератури у своїй праці «Скарбниця розуму» (1598), неодноразово згадує в ній Шекспіра як поета і драматурга, називає його «солодкозвучним і медоточивим», визнає найкращим з усіх англійських авторів комедій і трагедій. Відомий драматург Бен Джонсон у своїй поемі про Шекспіра, доданій до першої збірки Шекспірових драм (1623), писав, що їх творець стоїть «вище порівняння з тим, що горда Греція й зарозумілий Рим залишили нам». З відгуків Джонсона дізнаємося також, що Шекспір був людиною чесною, відкритою й широкою вдачею, багатого уяви, «відзначався сміливістю думок і благородством вираження їх».

Сучасники Шекспіра не сумнівалися в його авторстві, але скупість біографічних відомостей про нього згодом дала поштовх до припущень, що автором знаменитих п'єс був не актор Шекспір, а якась інша людина, котра з певних причин не хотіла підписувати п'єси власним іменем, а домовилася з актором Шекспіром, щоб він видавав ці твори за свої.

Прибічники цієї гіпотези виходили з того, що провінціал, звичайний актор не міг написати геніальних творів. Тому на роль їхнього автора висувалися люди знатні і високоосвічені: Френсіс Бекон, лорд Ретленд, граф Дербі та ін. Сумніви щодо авторства Шекспіра почали висловлюватися ще у XVIII ст., а в XIX ст. існували вже цілі монографії, в яких розгорталися антишекспірівські гіпотези. Напис на могилі барда також спонукав до сумнівів його авторства:

*О друже, я христом прошу  
Тут не копай, де я лежу,  
Блажень будь, як прийшов без злості  
Й будь проклят, хто б чіпав ці кості*

Жертвою цього прокляття стала американська журналістка ХІХ століття Делія Бекон, яка, запалившись ідеєю докопатися до істини, зробила невдалу спробу розкопати могилу Шекспіра, щоб спростувати авторство Шекспіра. Проте жителі Стратфорда не дали її реалізувати свій намір і кінець її життя був трагічним. У 1997 році російський літературознавець Ілля Гілілов в роботі «Игра об Уильяме Шекспира, или Тайна великого Феникса», також заперечує авторство творів Шекспіра. Проте наукове шекспірознавство не поділяло і не поділяє антишекспірівських теорій.

### **5.1. Антагонізм земного та небесного кохання в поемі «Венера і Адоніс» Шекспіра**

У художньому, всесвіті Шекспіра поеми займають особливе місце. Вони, за влучним виразом О. Анікста, ніби «автономна республіка» зі своїми законами і звичаями, які різко відрізняються від драм. «Поетичні твори Шекспіра, – зауважує вчений, – взяті в цілому, не претендують на те, щоб стати відтворенням дійсності, їхня мета – не відображення, а вираження думок і почуттів з приводу різних явищ» [5, с. 564].

Поема і навіть маленький сонет подібні до картини, персонажі поем – до статуй. Як і Овідій, Шекспір розміщує своїх персонажів перед нами виразними скульптурними групами: втікаючий Адоніс і наздоганяюча його Венера, скорботна фігура богині над мертвим тілом прекрасного юнака; спляча Лукреція і Тарквіній, що жадібно споглядає її. Скульптурну чіткість поем Шекспіра можна пояснити також впливом «Метаморфоз» Овідія, оповіді яких подібні до зображень на фресках Помпеї, до елліністичних барельєфів, увічнених у камені зв'язними оповідями. Деякі картини «Метаморфоз» своєю декоративністю нагадують театральні вистави,

наприклад, печеру Сну в одинадцятій книзі поеми Овідія (XI, 613), надзвичайно пластичні та живописні. «Скульптура значною мірою живила твір Овідія» [166, с. 148 ].

Композиційно поетичні твори Шекспіра підпорядковані суворим законам архітектури. Ми знаходимо в них чіткі розрахунки пропорцій, яких так не вистачає народній англійській драмі і на які так багата антична поезія. Як у музикальному творі, Шекспір варіює в поемі один і той же мотив. Варто нагадати, як на всі лади видозмінює свої промови Венера, благаючи кохання в Адоніса, або скорботно голосить Лукреція. І стає зрозумілим, що майстерність поета полягає в тому, щоб з однієї мелодії отримати безмежну різноманітність варіацій.

Поема «Венера та Адоніс» написана Шекспіром у 1592 р., надрукована – у 1593 р., стала «первістком фантазії» на тему високих ідеалів, в якій Венера, спокушуючи Адоніса, терпить фіаско. Адоніс заявляє їй в очі, що любов, яку вона так палко декларує, – насправді не любов, а хіть. Джерелом натхнення Шекспіра стала оповідь Овідія у десятій книзі «Метаморфоз» (X, 532-739). Овідій розповідає про закохану в Адоніса Венеру, яка переслідує юнака, нав'язуючи йому своє кохання. Адоніс вистежує на полюванні кабана, переслідуючи звіра, і поранений ним, падає мертвим. Венера нектаром скроплює кров коханого, і з цієї крові виростає яскрава квітка – троянда. Із сліз Венери виростають анемони. Міф про Венеру та Адоніса у «Метаморфозах» Овідія стає компонентом безперервних перевтілень.

Відштовхнувшись від драматичної оповіді Овідія, Шекспір відразу вводить читача *in medias res*. Як і в Овідія, у Шекспіра богиня краси і кохання Венера, захоплена чарівністю юнака Адоніса, переслідує його своєю любов'ю. Проте фабула, запозичена в Овідія, під пером Шекспіра набуває чуттєвої повноти і барвистості. Перед читачем виникає пасторальний пейзаж – зелені поля і густі ліси. На деревах співають птахи, з лісових хащів виглядають звірі. Уся природа живе і дихає. А на фоні цієї одухотворено-

гармонійної природи – два прекрасні сотворіння, наділені всіма ознаками тілесної краси. Пасторальні пейзажі Шекспіра виразно перегукуються із живописно-барвистими картинами «Буколік» Вергілія, «Ідилій» Феокріта, з пасторальними краєвидами в романі Лонга «Дафніс і Хлоя», де природа завжди виступає джерелом щасливого життя, кохання і краси, і де переживання закоханої пари розгортається на фоні ідилічного пейзажу.

Пристрасть богині – лейтмотив усього твору Шекспіра. Ця пристрасть «безмежніша від моря». Нею живе уся природа. Адоніс покараний за те, що повстав проти природи і не захотів відтворити себе в нащадках. «Факели, – читаємо в поемі, – створені для того, щоб світити, дорогоцінне каміння – щоб його носити...»:

*Зерно – від зерня, врода – від краси,  
Сам роджений, чом роду не даси? [167, с. 545]*

Так переконує Венера Адоніса, ніби сама природа своїми устами благає покохати жінку, щоб повторити себе в потомстві. Захоплений мистецтвом Ренесансу, Шекспір переймається любов'ю до життя, до його примноження.

Венера Шекспіра – живе втілення жаги і пристрасті: земна, людяна, безпосередня, її жіночість проявляється скрізь. Геній Шекспіра яскраво розкрився і в цьому першому жіночому образі. Венера не просто вражена тим, що її почуття залишаються без взаємності. Вона прагне пояснити Адонісу, що його гордість походить від убогості душі та нездатності жити за законами мудрої природи. І як приклад гармонійної доцільності природного життя зринає образ «лошиці молодой», яка в «гордій млості насолоди відчула жеребця». Венера не тільки переконує, але й діє з тією впевненістю та рішучістю і з тим усвідомленням правоти, яких були позбавлені герої лицарських поем і романів і сама Венера Овідія.

Щоб висловити свої почуття, пов'язати свої переживання з минулим досвідом читача, Венера Овідія звертається до міфологічної постаті Аталанти. Ця міфологічна паралель має чисто орнаментальний характер. Венера Шекспіра звертається до самого життя, бо вона – його іпостась.



Численні метафори та порівняння, якими насичена поема, не запозичені з книг, а взяті зі світу живої природи, наприклад: «Гляньте! Ніжний жайворонк, наситившись відпочинком, піднімається угору від своєї вологої світлиці» – lo, here the gentle lark, weary to rest. From his moist cabinet mounts up on high [208, с. 1337]. Надзвичайно свіжі та живі образи поета нав'язані, очевидно, спогадами дитинства і живописними ландшафтами рідного Стретфорда.

Схиляючи Адоніса до кохання, Венера висуває щоразу нові аргументи, що своїми мотиваціями й образами перегукуються з першими сонетами «юнакового циклу», в яких поет закликає «юнака» до продовження роду:

*Ростеш, годуєшся з землі приплоду,*

*То дай же ти й землі свій власний плід* [167, с. 545].

Наскільки високий цей рід, ми не знаємо. Знаємо лише те, що «родоначальник» сонетів і Адоніс – зразки молодості і краси. Незважаючи на молодість, око в Адоніса прозірливе, серце стійке. Він уміє розрізняти любов високу і низьку, світлу й темну, правдиву й оманну. Тому богиня кохання не здатна похитнути Адоніса у його правді.

У давньогрецькій міфології Адоніс символізував стихійне еротичне начало в людині, що пробуджується в пору її весняного розквіту й відмирає восени. У Шекспіра ж носієм цього начала є божественна Венера, а земний Адоніс виступає «речником любові не стихійної, а ідеальної, духовно зрілої» [31, с. 191].

Принцип протиставлення Хоті і Любові вперше знаходимо в поемі «Венера та Адоніс», проте цей принцип не новація. Гуманісти раннього Ренесансу поставили людину в центрі всесвіту. Шекспір йшов слідами своїх сучасників. Шекспіровому Адонісові – «дивному витвору природи» – «the curious workmanship of nature», відлитому за «священними небесними формами» – moulds from heaven, that were devine [208, с. 1336] – підвладний увесь небесний світ і небесне птаство. І панує він над ними в чудесний спосіб – не так силою і розумом, як добротою і красою.

Адоніс – юнак незрівнянної краси: «sweet boy», «more lovely than a man». Він «трояндощокій». Богиня краси Венера у перших рядках поеми називає, його «найголовнішою квіткою полів», «краснішою над усі троянди»:

*Полів найкращий квіте наймиліший!*

*Красо поміж земної рясноти,*

*Біліший снігу й ружі червоніший!* [167, с. 541]

Убитий на полюванні вепром, він і перетворюється в біло-червону квітку.

«Новим у «Венері і Адонісі», – слушно зауважує М. Габлевич, – є не протиставлення Хоті і Любові, а протиставлення їхніх втілень, однаково прекрасних» [31, с. 191]. Земну любов сповідує обоженна жінка. Небесну сповідує земний чоловік, зовсім молодий, не досвідчений у коханні, непорочно чистий і красивий, мов весняний первоцвіт, єдиний вісник радісної весни, «вічно лагідної, нев'янучої весни любові» – *Loves gentle spring doth always fresh remain* [208, с. 1337].

В античних греків та римлян небесна любов була прерогативою богів. У середньовічній Європі її носіями вважали шляхетно-непорочні лицарі та шляхетні дами чудесної вроди, що часто ототожнювались з Пречистою Дівою. Поети раннього Ренесансу оспівували земних жінок з ангельськими обличчями, а небесною їхня любов була насамперед тому, що ці ангели були їм не доступні, як Беатріче для Данте. Оспівувана поетами небесна любов правила за взірць, але такий, що не передбачався для здійснення. Тому улюбленцем поетів пізнього Ренесансу став син небесної Венери Ерот-Купідон, який зовсім не дбав про високі ідеали. Проте Шекспір щиро вірив у небесне начало в людині, в красу людської душі, у здатність людини любити. Переосмислюючи оповідь Овідія, Шекспір звертається до Платона, який у своєму творі «Бенкет» протиставив Афродіту Уранію («Небесну») Афродіті Пандемос («Всенародній»).

У Шекспіра Адоніс визнає Афродіту Уранію. Символічним втіленням земної краси і речником небесної любові став у поемі земний чоловік. Хіть, утіленням якої є Венера, – не похмура, не чорна, не глумлива і потворна, а

ясна і красива. І як свідчать переконливі аргументи богині – корисна. Бо разом з красивими людьми множитья їхня краса, говорять перші 17 сонетів поета, проте людську красу він мислить як красу душевну. Він відкидає радощі чуттєвого кохання як хтивість, відчуваючи відразу до нього. Чуттєвому коханню Венери Адоніс протиставляє своє розуміння кохання як ідеально-божественне почуття, і Венера проклинає любов.

Звернення Шекспіра до Платона не випадкове. Платон вважався учителем епохи Відродження (О. Лосєв), платонізм став спробою синтезувати духовність, що піднесено переживається з матеріальним ставленням до життя, яке також сприймається з глибоким натхненням.

В епоху Ренесансу необхідно було обґрунтувати такий світ краси і любові, який відповідав би усім інтимним потребам стихійно зростаючої світської особистості. Венера і Адоніс – яскраві особистості, їхня трагічна історія пояснюється болісними суперечностями самої епохи Відродження, сплавом тих ідей, які вона запозичила, своєрідно трансформуючи їх з античної та середньовічної культури, поєднуючи споглядальний, космічно-матеріальний античний неоплатонізм з середньовічною ортодоксією. В інтерпретації Шекспіра виразно відчувається ця суперечність між Венерою, надто земною, матеріальною, яка постійно апелює до природи, та ортодоксальним Адонісом, націленим на ідеально-божественне кохання, не обтяжене земними чуттєвими бажаннями. Ренесансний неоплатонізм поєднав античний варіант із середньовічним, очистивши античний неоплатонізм від надмірної споглядальності, а середньовічний – від надмірної теологічності. «Естетика Ренесансу, – зауважує О. Лосєв, – у своїй основі виявилась відродженим неоплатонізмом, звичайно, гуманістичним неоплатонізмом» [94, с. 69].

Драматична оповідь Овідія в поемі Шекспіра набуває чітких рис ренесансного світовідчуття та естетизму. У цій суперечці любові Земної і любові Небесної перемагає смерть, яка торжествує над природою, забирає у любові радість. Отже, любов, яка є на землі, не становить собою ні радості

чисто тілесної, ні радості винятково духовної. Вона ускладнена втручанням чужих їй прагнень та інтересів, проте перед людиною залишається ідеал краси і духовності. Він – у прекрасній квітці, яка виросла на місці, де лежить юний Адоніс, у гóрі, якому віддається Венера, залишаючи земну суєту і людей.

Суперечка Земного і Небесного кохання в поемі Шекспіра «Венера і Адоніс» є новацією поета, інваріантом традиційної міфологічної моделі. Богиня Венера втілює земну любов, а земний чоловік – небесну. Новація поета очевидна. Він знаходився під впливом ренесансних ідей гуманістів про велич людини.

## **5.2. Ерос як руйнівне начало в поемі «Лукреція»**

Друга поема Шекспіра «Лукреція» також створена на античний сюжет. Вперше вона була надрукована у 1594 році за рукописом Шекспіра і створена, на думку О. Анікста, за рік до публікації. В основі «Лукреції» лежить історичний факт, переданий Тітом Лівієм, опоетизований Овідієм.

Літературознавці вказують на численні натяки до Овідія у Шекспірових творах. І не тільки натяки. У «Марних зусиллях кохання» Шекспір прямо говорить про своє захоплення Овідієм. У «Тітові Андроннікові» він навіть цитує рядки із «Метаморфоз» Овідія. Шекспір не просто запозичив у Овідія окремі образи та сюжети, а перейняв живий «солодкий дух» поета, утілений в його творіннях – ту «кращу частку Овідієвої душі, яка, зродивши ці творіння, залишилася жити у них» [31, с. 86].

Про смерть Лукреції розповідає Овідій у «Фастах». Під час затяжної облоги римлянами Ардеї у римському таборі в оточенні царевича Секста Тарквінія, сина Тарквінія Гордого, заходить розмова про жінок. Кожен із воїнів вихваляє свою дружину. Патрицій Коллатін пропонує перевірити сказане. Воїни негайно сідлають коней і відправляються у Рим. Царських невісток вони застають п'яними на бенкеті. І тільки Лукреція, дружина

Коллатіна, пряде вовну в очікуванні чоловіка, залишаючись гідною похвали. Лукреція полонить Секста Тарквінія своєю красою, і він задумує недобре.

Через декілька днів царевич без відома Коллатіна прибуває в його дім. Прийнятий Лукрецією як друг чоловіка, він проникає вночі у спальню жінки, і, погрожуючи, гвалтує її. Викликавши вранці чоловіка та близьких людей, Лукреція розповідає їм свою трагічну історію, заподіявши собі смерть прихованим біля серця ножем. Брут клянеться помститися за невинно пролиту кров жінки. Завершується історія Лукреції вигнанням з Риму царів. В останніх розділах своєї першої книги «Історії від заснування Міста» Тіт Лівій з величавою простотою передає легенду про Лукрецію в науку нащадкам як історичний факт. Овідій у своєму історико-поетичному коментарі до римського календаря, у «Фастах» розповідає про Лукрецію у зв'язку із щорічним святом, яке відзначали 24 лютого під назвою Regis fuga – Втеча царя (II, 485-812).

Розповідь про Лукрецію розвинув Шекспір, перетворивши античну фабулу в глибокий поетично-психологічний твір. Ніякої суперечки про кохання тут немає. Шекспір упроваджує читача *in media res*. Із табору оточеної Ардеї, на чорних крилах п'яної похоті в Коллації мчить запалений пристрасстю Тарквіній:

*Спішить в Коллаціум і по дорозі*

*В собі жадливу роздуває хіть,*

*Що в нім, як жар у попелі, горить [170, с. 573].*

Його вразила розповідь чоловіка Лукреції Коллатіна про красу, достоїнство та подружню вірність Лукреції. Шекспір вдається до філософських роздумів, що могло спонукати Тарквінія на такий вчинок. Можливо, хвастощі Коллатіна красою жінки запалили Тарквінія... А, можливо, він пройнявся заздрістю. А, можливо, його вколело те, що, Коллатін володіє тим, чим не може володіти сам царевич... Тарквіній спішить задушити глухий вогонь, який горить у його нутрошах. Лукреція приймає царевича, вражаючи своєю доброчесністю та красою. І Шекспір розгортає

філософські роздуми про красу та її геральдику. Тарквіній не може відірвати очей від чарівної римлянки. Вона ще прекрасніша, ніж в розповіді Коллатіна.

Уся розповідь побудована на прославленні добродетелей Лукреції, а поступки Тарквінія розкриваються на тлі різних повчальних життєвих реалій. Розпутний царевич піднімається з ложа, але він боїться задуманого, йому страшно. Спочатку він сперечається зі своєю совістю; засуджує грубу хтивість, яка запалала в ньому, картаючи себе словами «ганьба і сором». Проте суперечка «холодної совісті» та «палаючої волі» коротка: світлі думки швидко відлітають, а «чорний задум» нагло перемагає.

Шекспір натхненно описує жіноче тіло під час сну, щоб детальніше і глибше проникнути в образ, показати фізіологію краси. Поглядом Тарквінія поет милується коралом губ, білизною шиї, синявою жилок під нижнім покровом шкіри. Краса сплячої жінки сильніше розпалює жагу. Вона зі страхом прокидається від факела, який чадить у руках Тарквінія. Спочатку царевич просить розділити з ним його пристрасть. Потім погрожує шантажем: вранці вона буде лежати на ложі з убитим рабом як доказ її розпусти. Проте ні просьби, ні погрози не діють на Лукрецію. І тоді Тарквіній вдається до насильства. Кінець трагедії Лукреції такий самий, як в Овідія та Лівія.

Коли героїня вирішує заповідати собі смерть, ціла система алітеруєчих звуків створює емоціональний фон, який асоціюється в нашій свідомості з її психологічним станом. Уся поема насичена античними міфологічними образами, які поглиблюють філософські роздуми поета та поступки героїв. Тут і Плутон, і Орфей, Троїл, Одиссей, Аякс, Троя, Єлена Прекрасна, Терей і Філомела, символіка Піррової перемоги та інші.

О. Анікст зауважує, що друга поема Шекспіра виглядає спробою відвести звинувачення у прославленні чуттєвого кохання [5, с. 548]. В. Роменець, розглядаючи драму В. Шекспіра «Лукреція» в широкому контексті функціонування сюжету як приклад психологічної інтерпретації вчинку та дії, стверджує, що психологія відродження «показує інший, новий

зміст: суперечливість ситуації обох героїв поеми» [133, с. 71]. Він зауважує: «Насильство Тарквінія лише сприяло усуненню перешкод для пристрасті Лукреції, воно звільняє від мук її свідомість... Помста Тарквінію, до якої закликає Лукреція, – це помста і до самої себе. Картання Тарквінія має лише ту підставу, що він спровокував Лукрецію до падіння. Це й становить зміст «жалісливого мотиву», який піднісся над античною доброчиністю» [133, с. 71].

На нашу думку, Тарквіній є втіленням спотвореного Еросу. Шекспір показує царевича як грубого солдафона; таким він і відкривається Лукреції в пориві своєї пристрасті. Справедливо наголошує Б. Вишеславцев, що існує Ерос сублімації, але існує Ерос деградації, Ерос падіння. Існує Ерос творчості, але існує Ерос руйнації. Усе вирішує остання і вища інстанція свободи – воля, яка стоїть над усіма свідомими доказами та міркуваннями. Шекспір вирізняє «палаючу волю» Тарквінія. Воля вибирає в кінцевому результаті між творчістю та руйнацією. Тарквіній вибрав руйнацію. Нормальна людина віддає перевагу життю, а не смерті, творчості, а не знищенню, позитивним цінностям, а не негативним, здоров'ю, а не хворобі. Вона відчуває, де знаходиться нормальне і суттєве, а де його спотворення. Спотворений або перекручений Ерос, як слушно зауважує Б. Вишеславцев, – це прагнення до негативних цінностей, відразу до позитивних. Спотворений Ерос – це завжди хвороба, патологія, наближення до небуття, але така патологія, яка ставиться в провину. Нормальний Ерос має свою логіку: він любить усе прекрасне, чарівне, піднесене, цінне, радість, прекрасних харит, грацію і благодать [30, с. 54].

Ерос – це «народження у красі»; спотворений Ерос – це «умертвіння – у потворстві (сади́зм), насолода в низькому» [30, с. 54]. Тарквіній Шекспіра – яскравий приклад спотвореного Еросу, за словами Ружмона «поганого Ероса», що догоджує сексуальному інстинктові [134, с. 93]. Образ Тарквінія зображений Шекспіром з глибоким психологізмом в дусі негативних персонажів його епохи та творів.

Лукреція – символ подружньої вірності та цнотливості, ідеальний образ римської матрони, святої подвижниці. Саме так її прославляли поети та художники. І коли блаженний Августин заперечував усі чесноти язичників, називаючи їхні достоїнства прихованою розпустою, язичники виставили проти нього Лукрецію і він у своїй *Civitas Dei* завзято, але даремно намагався скинути її з того величного п'єдесталу, який звів для неї незгасаючий подих усіх віків римської історії. Шекспір зображує Лукрецію в душі високих традицій республіки, коли римська матрона втілювала святість і недоторканність сімейних зв'язків.

### **5.3. Відродження античних ідеалів природного кохання (*ius naturale*) та його трагізм в «Ромео і Джульєтти»**

Трагедія «Ромео і Джульєтта» належить до величних творінь Шекспіра. І. Франко назвав «Ромео і Джульєтту» «великою типовою любовною трагедією людськості» [158, с. 356]. Вважають, що Шекспір написав цю ліричну трагедію на основі літературних джерел, що сягають італійської народної легенди, користуючись збіркою перекладних новел «Палац насолод», у якій «на суд англійського читача була віддана популярна на континенті історія про трагічну долю ідеальних закоханих» [156, с. 94]. Ця легенда про ворожнечу між двома феодалними родами та про загибель двох закоханих виникла в Італії на початку XIV ст. Прізвища Монтеккі та Капулетті згадує Данте у своєму «Чистилищі» (пісня VI). У різних варіантах легенда ходила в усній традиції і заносилась у хроніки та літописи тих часів. Жителі Верони до цього часу вірять в історію Ромео і Джульєтти, називають 1303 рік датою смерті Джульєтти, коли Вероною управляв Вартоломео делла Скала. І навіть у наші дні веронці показують руїни гробниці обох закоханих.

Історія, драматизована Шекспіром, опрацьовувалась до нього – у новелах Мазуччо та Банделло. У новелі Мазуччо героїня новели Джанноца є віддаленим прототипом шекспірівської Джульєтти [97, с. 30].

У новелі Банделло імена головних героїв ідентифікуються з іменами



шекспірівських героїв з деякою відозміною кінця трагедії: Ромео першим випиває отруту, а Джульєтта помирає від туги за ним [14, с. 11-46]. Новелу Банделло було перекладено французькою мовою, а з французької – англійською. Але ще до цього англійський поет Артур Брук написав поему на цей сюжет. На думку А. Смірнова, головним, а можливо єдиним, джерелом трагедії «Ромео і Джульєтта» Шекспіра були новела Банделло і поема Брука [138, с. 518].

У новелі Банделло та поемі Брука події дуже розтягненні. Ромео і Джульєтта одружившись, два місяці насолоджуються щастям. У Брука почуття героїв – не гріх, але одночасно й помилка, за яку вони розплачуються. Проте, розповідаючи свою історію, Брук побіжно згадує, що він уже бачив на сцені п'єсу на подібний сюжет. Якщо це так, то, можливо, трагедія Шекспіра сягає ще одного джерела і є опрацюванням згаданої Бруком п'єси. Але побіжна згадка залишається неясною. У самого Брука ім'я героя має латинську форму – *Romeus*.

Шекспір міг скористатися й іншим поетичним джерелом на подібну тему. Варто зауважити, що історія трагічної загибелі юних закоханих дуже давня і майже у кожного народу є подібний поетичний матеріал. В античній літературі існував свій варіант шекспірівської трагедії. Його передає Овідій у IV книзі «Метаморфоз» (IV, 53-168). Поет розповідає про двох молодих людей – Пірама, «вродою першого поміж юнаків» та Фісбу «найчарівнішу серед дівчат Сходу». Обоє жили по сусідству в місті, яке, за переказами, обвела муром цариця Семіраміда. Вони покохали один одного, та батьки були проти. Ніби наперекір батькам, полум'я кохання розгоралося. Як символ розлуки Овідій ставить перед закоханими стіну між спільними домівками із щілиною, через яку вони обмінювалися словами (IV, 65-70). Проте бажання Пірама і Фісби бути разом закінчується трагічно.

Якщо зіставити сюжетні компоненти Брука, Овідія та Шекспіра, то зауважимо, що у Брука події починаються взимку, на різдвяні свята і тривають дев'ять місяців. У Банделло вони охоплюють шість місяців. В

Овідія все відбувається влітку і триває коротко – декілька днів, так само як і в Шекспіра. На літо вказує одяг Фісби (легка накидка), а також вкрита білосніжними плодами струнка смоква («Метаморфози», IV, 90). Коли Пірам і Фісба відчули безвихідь свого кохання («не згодні батьки»), вони домовилися втекти зі своїх домівок, щоб бути назавжди разом. Удень, як завжди, вони перемовлялись через щілину стіни, на ніч сказали одне одному «прощай»; вранці знову «пошептались» і вирішили ввечері, коли стемніє, обманувши сторожу, зустрітися біля могили Ніна, заховавшись під тінню дерева, недалеко від якого протікав струмок.

З нетерпінням дочекавшись ночі, вони почали здійснювати свій план. Тісба прийшла першою і сіла біля дерева. Раптом прямо на неї з окровавленою пащею біжить левиця («...Фісба її запримітила в місячнім сьайві» [117, с. 69]). Після кривавої вечери левиця спішила до струмка, щоб вгамувати спрагу. Перелякана дівчина тікає у печеру і по дорозі губить легку накидку. Повертаючись назад до лісу, левиця рве її на шматки.

Прийшовши пізніше, Пірам помічає сліди звіра на піску і полотніє на обличчі, побачивши криваву накидку Тісби. Цілує і зрошуючи тканину сльозами, він устромляє собі в груди меч. А Фісба, тамуючи страх, щоб не заждався коханий, поспішає зі свого сховища і бачить Пірама, який корчиться на піску від рани. Вона наповнює рану коханого слізьми, цілує мертвого і зі словами «Тебе ж, кого взяти від мене Смерть лиш спроможна була, – неспроможна була відірвати» [117, с. 70] і з проханням «Дайте змогу в одній побіч себе лежати могилі» [117, с. 70] прикладає під груди до самого серця ще теплий від крові меч Пірама і з розгону падає на гостре лезо.

На нашу думку, Шекспір ближчий до Овідія, ніж до Брука. Розповідь Овідія зворушує так само, як драма Шекспіра, бо в обох поетів усе підпорядковане щирому й чистому кохання. Стрімкий розвиток подій в Овідія та Шекспіра підкреслює палкість почуття закоханих. Звичайно, в Овідія Пірам і Фісба – єдині герої розповіді, не враховуючи левиці, що стала причиною трагедії та смокви, яка від крові Пірама змінила колір плодів –

вони почорніли.

У Шекспіра все відбувається впродовж 5 днів. Стислі події у Шекспіра, їх драматично швидкий темп мотивовані «бурхливою кров'ю» та пристрастями – не тільки головних героїв, але й оточуючих їх людей: палкого Меркуціо, «вогняного» Тібальта, капризного сеньйора Капулетті, який не може дочекатися терміну назначеного ним весілля. Він переносить його з четверга на середу, цим самим змінює хід подій, переплутує плани монаха і втрачає свою дочку.

Драма починається продовженням старої безглуздої сварки. Події розвиваються бурхливо. У понеділок вдень Капулетті зустрічає Паріса, родича герцога, і розмовляє з ним про одруження з Джульєттою. Парісу дається можливість схилити її до взаємності. Тому Капулетті запрошує його на бал, влаштований у себе ввечері. Усе це відбувається у четвертій сцені третього акту: Капулетті роздумує на який день призначити вінчання Паріса і Джульєтти:

*Який сьогодні день?*

Паріс

*Сеньйоре мій,*

*Сьогодні понеділок.*

Капулетті

*Понеділок?*

*Так, так! То в середу – занадто рано,*

*Тоді в четвер. Скажіть, що ми в четвер*

*Її з шляхетним графом повінчаєм [171, с. 376].*

З тонким психологізмом Шекспір передає зародження і виникнення кохання Ромео і Джульєтти з першого погляду. Апогеєм його є ніч в саду Капулетті, куди проникає Ромео. Проте на шляху кохання стоять моральні та фізичні перешкоди. Першою перешкодою є мур (walls), яким оточений сад Капулетті. Слушно зауважує американський учений А. Блюм, що «раптове кохання не знає ніяких обмежень і границь, воно легко долається»

[182, с. 9-10]:

Джульєтта

*Як ти зайшов сюди? Скажи, навіщо? Як міг ти  
перелізти через мур? Адже високий він і не  
приступний.*

Ромео

*Кохання принесло мене на крилах,  
І не змогли цьому завадить мури [171, с.341]*

Мур – витвір поетичного генія Овідія, який розповідає про високий мур, ним оточила Семіраміда місто, де проживали Пірам і Тісба:

*Дім побіч дому жили, де муром високим із цегли  
Місто довкіл обвела, за переказом, Семіраміда [117, с. 68].*

Крім того, Овідій ставить стіну з щілиною між спільними домівками, через яку закохані обмінюються ласкавими словами:

*Здавна щілина була у стіні для домів їхніх спільних*

.....

*Стали розмову крізь неї вести через отвір вузький*

*Скільки то лагідних слів туди і сюди пролетіло! [117, с. 68].*

На нашу думку, мур кохання – спільний компонент художньої образності Овідія та Шекспіра, ремінісценція овідієвської стіни, символ розлуки й долання перешкод для закоханих, класичний образ перепони у світовідчутті кожного народу.

Платон у «Бенкеті» твердить, що справжнє кохання трансцендує за межі прямого об'єкта. Воно охоплює місяць, сонце, зорі, весь космос (199-201с). І якщо правда, що любов робить закоханого поетом, то це означає, що вона його окрилює, перетворює у творця, піднімає на нові щаблі буття, де втілюються нові духовні ідеї та сутності. Кохання перетворило Ромео у поета. Його промова в саду Капулетті під вікном Джульєтти, виголошена в стилі ренесансної поезії, є доказом цієї метаморфози. Почуття Ромео тут перетворене і сублімоване. Його захоплення Джульєттою

виражене метафорично. Метафоричність мови багатьох героїв Шекспіра відзначає Гегель [41, с. 32].

Шекспір показує могутню силу Еросу, що стає джерелом чудесної метаморфози обох закоханих. Спрямований на прекрасний образ, вражений ним, Ерос завжди схильний до сублімації. Платон твердить у «Бенкеті», що Ерос – це «народження у красі» (206в-207а). Між Еросом та його предметом завжди існує кровний зв'язок. Ерос поривається до того, що переживає як своє рідне, бажане, вимріяне. Це – аксіома справжнього кохання. Любити можна тільки те, чим можна милуватися. Раптово сприйнятий образ, який Ерос зустрічає у своїх пошуках, дається йому як натхнення, як прозріння зверху. Ерос радісно сприймає цей образ, бо він відповідає його передчуттям, його фантазіям та заповітним мріям. Це своєрідний «анамнез» Платона – пригадування душею того, що вона бачила колись у світі ідей, до народження, а тепер знайшла свою половинку у земному світі. Про це говорив Арістофан у «Бенкеті» (189а–190в). Таким сублімованим Еросом є Ерос Ромео і Джульєтти, які знайшли одне одного як половинки одного цілого.

Про п'єсу Ромео і Джульєтта існує думка, що вона починається як комедія, а завершується як трагедія. Уся вона рясніє жартами, веселими сценками, дотепами. Величезна кількість рим, сонетна форма у діалогах, симетрія багатьох мотивів та епізодів, музикальність п'єси, наявність стилістичних «прикрас», м'який гумор надають драмі граціозності, посилюють життєрадісний тон багатьох місць. Проте головною атмосферою життєдайності є те, що «над усім переважає любов до життя і віра у перемогу правди і добра» [138, с. 524].

Рання трагедія Шекспіра не оптимістична і не песимістична, її ідея глибоко трагічна. Дійсно, у початкових актах вона ближча до комедії, проте кінець трагедії надто сумний. Своєрідність ранньої трагедії – в її предметі, в особливому, лише її властивому джерелі трагізму, у переході від безмежного щастя до безмежного горя. Якраз перемога природи над історичними

забобонами не тільки у розв'язці, де самі батьки визнають свою неспроможність, але й протягом дії і полягає особливий історичний колорит атмосфери та ідей єдиної шекспірівської трагедії Високого Ренесансу. Трагедія закінчується миром, купленим дорогою ціною. Хоча саме кохання, цей найвеличніший ідеал гуманізму, повертається трагічною стороною, проте трагедія володіє катарсисом. Любов Ромео і Джульєтти не тільки перетворює їх самих, але й просвітлює і очищає інших.

М. Гартман у своїх працях, особливо у «Категоріальних законах», розглядаючи основні проблеми онтології, робить висновок, що буття складається із чотирьох пластів: неорганічного, органічного, душевного і духовного. Кожен із вищих пластів закорінюється у нижчому, але повністю ним не визначається. Трактуючи «основні проблеми буття, філософ, перетворює питання буття у проблему сенсу буття» [54, с. 164]. Свою онтологію М. Гартман будує як суворо об'єктивну і робить висновок, що законам буття підпорядковані реальні життєві випадки повністю [33, с. 529], що світ складається з речей існуючих, незалежно від того пізнає його, чи не пізнає будь-яка свідомість [33, с. 143-173]. Розглядаючи об'єктивну обумовленість буття, філософ звертається до найвищого пласту реального світу – духовного життя людини як до найвразливішого творіння, що перебуває у різкому протиставленні до незалежних та могутніх космічно-фізичних факторів [54, с. 149, 164-166]. У праці «Категоріальні закони» він виводить закон співвідношення категорій буття і ступенів цінності, за яким висота категорії обернено пропорційна її силі. Це означає, що вищі форми буття є найскладнішими, обумовленими, залежними і тому найслабшими, найкрихіткішими, найтендітнішими. Нижчі форми менш обумовлені. Тому найбільш безумовні і міцні. Так життя людини на землі вимагає безмежно складної суми умов у космічному значенні: особливої температури сонця, особливої конструкції землі, наявності повітря, води тощо. Якщо хоч одна із цих умов похитнеться, то негайно зникнуть усі вищі структури життя: припиниться культура, зникне людина, органічне життя. Проте каміння і

скали на землі і на місяці залишаються. У своїх студіях про трагічне Б. Вишеславцев посилається на закон всезагального трагізму життя М. Гартмана, за яким все найвище, найблагородніше є найтендітнішим, схильним до знищення [30, с. 223].

Історія героїв, мучеників, пророків, святих, на думку Б. Вишеславцева, – велике підтвердження закону трагізму, закону слабкості і крихкості вищих форм життя. Але дивним є те, що коли вони гинуть, вони вищі від усього. Така риса величного – воно легко гине, воно не захищається, навіть ніби шукає загибелі, жертвуючи собою. При цьому якщо б не було цієї загибелі, то не було б жертви, не було б і величності та святості. Так що в самій слабкості вищих ступенів засвідчена їх справжня висота. Цей дивний закон, за яким все найвище, найблагородніше є найтендітнішим і схильним до знищення, зустрічається на кожному кроці, робить висновок Б. Вишеславцев [30, с. 223]. Є трагізм в кожній людській сльозі, але вершиною трагізму є торжество зла і приниження добра: у долі кожного є дивна подібність з долею Христа. Дивна діалектика трагізму полягає в тому, що загибель героїв і мучеників вона перетворює у перемогу, що кінець вона перетворює у початок чогось іншого – що у «безвихідності» вона відчуває вихід. Вихід, транс – велика дія трагізму. Про очисну дію трагедії, про трагічний катарсис твердив Арістотель в «Поетиці» [12, с. 33].

Трагізм ніби вириває нас із побуту та повсякденності, і ми відчуваємо потайну радість, захоплення, бо у трагізмі, (а також в гуморі) дух, тобто справжнє глибинне «я» вперше переживає й усвідомлює своє величне достоїнство, свою абсолютну незалежність від усіх нижчих шаблів буття, від усякої природи, від усякої необхідності. У трагізмі та гуморі дух відкриває вічно ідеальне царство сенсів, до якого належить він сам та його ідеальні оцінки і ствердження [32, с.529-566]. Ромео і Джульєтта гинуть, але вічний сенс їхнього кохання і вічна гармонія їхніх індивідуальностей постійно існує – завдяки їхній загибелі. Помирає Сократ, але вічний сенс його мудрості і вічна тема його долі залишається. Сила їх всіх полягає в тому, що

у смерті вони знайшли своє безсмертя, що своє «так» або «ні» вони сказали раз і назавжди: «так» – своєму коханню і своїм святиням; «ні» – всім силам та протидіям світу і людей. Таке безсмертя героїв, мучеників і святих. Воно полягає у вічному значенні їхнього сенсу, у постійній перемозі їхніх ідеалів [30, с. 224-225]. Трагедія закінчується миром, купленим дорогою ціною. Ружмон називає трагедію «Ромео і Джульєтта» «єдиною куртуазною трагедією та найпрекраснішим воскресінням міфа до Трістана Вагнера» [134, с. 184].

Л. Пінський справедливо називає драму «Ромео і Джульєтта» натуральною трагедією [123, с. 120-121]. Трагедія натуральна не тільки тому, що вона тісно пов'язана з природною характеристикою фону, персонажів і ситуацій. А тому, що вона – трагедія про заборону природного права (*ius naturae* або *ius naturale*) кохати.

Відомо, що усі природні закони, тобто неписані закони, «написані в серцях» – божественно-космічні. Природне право кохати має універсальне значення. Ним живе і дихає вся природа. Етика природного закону є етикою всезагального добра, найвищою і найсправедливішою формою етики. Вона чітко розмежовує кордони зла і добра. Природні закони і права стоять вище від державних законів (*leges*) з сіткою моральних імперативів та заборон. Природні закони актуально вічні для всіх часів і народів – від античності до сучасності. Це стосується Пірама і Фісби та Ромео і Джульєтти. Вони однаково підлягають цьому закону. Порушення природного права кохати – *ius amandi* і привело до трагічного кінця закоханих в Овідія та Шекспіра – авторів різних епох.

Аналіз показує, що у трагічній історії Ромео і Джульєтти Шекспіра чітко вловлюється пульс трагічної розповіді Овідія про Пірама і Фісбу. Відмінності між ними жанрові. Дійовими особами овідієвської розповіді є Пірам і Фісба, левиця, плодоносна смоква та її метаморфоза (плоди смокви від крові Пірами з білих стають чорними). На нашу думку, антична канва у Шекспіра ускладнена, розшита прибічниками ворогуючих сторін або їх



регуляторами (герцог, монах). Проте сюжет трагедії закоханих в обох авторів один, вузлові моменти однакові. До них відносяться: юний вік і краса закоханих, заборона батьків, літній час подій, їх короткочасність та бурхливість, непередбачені випадковості (в Овідія левиця, у Шекспіра синьйор Капулетті), які раптово змінюють плани закоханих і стають безпосередньо винуватцями смерті молодих. В Овідія та Шекспіра стіна – символ розлуки та долання перешкод на шляху кохання. Мур кохання у Шекспіра – ремінісценція муру Семіраміди Овідія. У лаконічній розповіді Овідія все-таки Фісба активніша від Пірама, як і Джульєтта у Шекспіра. Вона приходить першою до гробниці Ніна, вона висловлює бажання бути разом з Пірамом і після смерті. В Овідія та Шекспіра першими помирають юнаки через непорозуміння – Фісба і Джульєтта залишаються ще живими після їхньої смерті. Побачивши коханих мертвими, обидві заподіюють собі смерть однаково – мечами своїх суджених. В обох авторів трагедія відбувається вночі.

На джерело Овідія вказує комедія «Сон літньої ночі», створена майже одночасно з трагедією «Ромео і Джульєтта», де згадуються Пірам і Фісба. У вставній історії про Пірама і Фісбу, яку розігрують в афінській комедії клоуни-ремісники, парадіюється відома уже глядачам «найсумніша на світі повість» – фінал веронської трагедії. Про світ фей, під владою яких опиняться в комедії дві афінські пари, розповідає Меркуціо своєму другові Ромео перед зустріччю з Джульєттою.

Спільні моменти розповіді Овідія та драми Шекспіра свідчать про те, що Шекспір міг скористатися безпосередньо розповіддю Овідія про Пірама та Фісбу, або іншою версією драми, написаної на основі розповіді римського поета, про яку згадує Артур Брук у своїй поемі.

Трагедія закоханих Овідія і Шекспіра однакова і залишається актуальною на всі віки, «на всі сонця». Так любили висловлюватися стародавні греки. Трагедія творить у людських душах той світлий катарсис, про який писав Арістотель у своїй "Поетиці". Проте мотив трагічної

розповіді обох поетів – заборона батьків з приватного випадку розповіді Овідія у Шекспіра отримує глибоке філософське узагальнення: проповідує нове світовідчуття миру і злагоди між людьми, стає перемогою життя над смертю.

#### **5.4. Соціально-культурні контексти мотиву згубних пристрастей у драмі «Антоній і Клеопатра»**

Драма «Антоній і Клеопатра» – трагедія, яка глибоко розкриває природу і прояв любовної пристрасті. Драма написана на основі твору Плутарха «Життєписи шляхетних греків та римлян» в англійському перекладі Томаса Норта. Шекспір не відступає від свого джерела, він намагається не спотворювати характерів головних історичних осіб, але одночасно подає своє розуміння подій і своє ставлення до героїв. У розповіді Енобарба, наприклад, Шекспір майже дослівно описує першу появу Клеопатри за Плутархом. Спогади Октавія про славне минуле Антонія також повністю відповідають грцькому джерелу. Чисельні історичні моменти у боротьбі за владу також взяті з Плутарха. Правдивість зображення характерів героїв збережена, проте Шекспір оминає деякі факти, в яких акцентується на негативних рисах Антонія і Клеопатри.

Місце дії «Антонія і Клеопатри» – центр світової імперії Рим та александрійський палац Клеопатри на далекій східній території. У першому акті, де пристрасть Антонія до Клеопатри тільки зароджується, де самому Антонію та його прихильникам ця пристрасть здається тимчасовою, події відбуваються то в Римі, то в Александрії. У другому акті, коли Антоній хоче порвати з Клеопатрою, одна сцена відбувається в Александрії, інші в Римі – в гущі політичного життя. Триумвіри зустрічаються у будинку і на галері Секста Помпея, авантюрного епігона-бунтівника. Тут їхнє життя висить на волоску, але врешті-решт переговори завершуються миром (II, 6). Третій акт перенасичений часовими та просторовими подіями. Тринадцять сцен третього акту історично охоплюють перемогу Риму у Парф'янській війні,

громадянську війну з Секстом Помпеєм Молодшим, усунення Лепіда з тріумвірату, нову громадянську війну між Октавієм та Антонієм, весь хід великої битви під Акцієм. Місце дії – Рим, Сірія, Афіни, різні міста середземноморського узбережжя та Єгипту, Александрія і весь відомий тоді культурний світ. У трагедії «Антоній і Клеопатра» тип побудови дії постійно змінюється, але завжди співвідноситься з особистістю та душевним станом героя, з його долею.

Антоній – головний герой трагедій «Антоній і Клеопатра». Він стоїть на першому місці у назві п'єси. Йому грецький історик Плутарх присвячує окремий розділ своїх «Порівняльних життєписів», які, за його словами, «покликані бути прикладом і взірцем» для суворої моралі стоїків. Історія у Плутарха – школа доброчесності, насамперед державної, а життя Антонія – приклад того, що «великі натури можуть носити в собі і великі вади, і великі чесноти». Мораль Плутарха ілюструється характером різних історичних постатей, і в ідеях великих «прикладів» немає нічого трагічного. Так поміркований та розсудливий Октавій піднімається над «безмірним» і нерозсудливим Антонієм, і позиція Плутарха – цілком зрозуміла, морально-прийнятна. У Плутарха сама мораль підноситься над характером героя і над часом та місцем дії. У Шекспіра слово «мораль», слушно зауважує Л.Пінський, ідентичне слову «час». Проте, оминаючи почуття морального і благородного, великого і прекрасного, мораль Октавія перемагає «великого» Антонія своєю пристосованістю до звичаїв історичного часу та місця [123, с. 208].

Як у Плутарха, Антоній Шекспіра вважає своїм генієм-покровителем і предком самого Геркулеса. Проте у Шекспіра цей мотив сповнений глибшим змістом, ніж у Плутарха. Він звучить у трагедії не однократно. «Римським Геркулесом» називає Антонія Клеопатра (I, 3); кінь Антонія несе «Атланта», який «тримав півсвіту на раменах» (II, 5) – натяк на один із подвигів Геркулеса. Після поразки під Александрією Антоній страждає так, ніби його одягнули в «сорочку Несса». Розгніваний Антоній, як Геракл, здатний

«закинути раба на місячний серп», і «важкою палицею убити відьму Клеопатру», провиницю поразки (IV, 2).

З міфологічної історії Геркулеса Шекспір використовує ще один епізод – службу героя у лідійської цариці Омфали для спокутування вбивства, вчиненого в шаленому припадку. Омфала, покровителька кохання та насолод у середземноморській міфології, так причарувала Геракла, що він разом з рабинями цариці у жіночій одежі прями шерсть біля її ніг, а вона розважалася його палицею та лев'ячою шкурою. Прямою ремінсценцією міфа про службу Геркулеса в Омфали можна вважати слова Клеопатри, яка напоївши Антонія, одягнула його у все своє жіноче вбрання, сама ж підперезалась мечем, свідком перемоги при Філіппах [173, с. 418]. Ця трагіко-комічна ситуація звучить в експозиції драми. «*Ні, полководець наш ума позбувся*» [173, с. 428], – обурюються прихильники Антонія, бо пристрасть полководця стає згубною.

Друг Антонія по зброї Філон наголошує на контрасті між колишнім воїном і людиною засліпленою пристрастю, яка «переходить всякі межі» («This dotage of our general's / O'erflows the measure») [208, с. 1212]. Слово dotage означає «обожнювання», «нерозумне кохання». Раніше очі Антонія «виблискували», як в одягненого в зброю бога війни Марса. Тепер вони покійно спрямовані до «смугового фронту». Серце воєначальника, яке виривалось з грудей у великих битвах, тепер відмовилось від усякої твердості («reneges all temper»), стало «ковальськими міхами і опахалом, щоб охолоджувати хтивість циганки». Антоній, один із трьох стовпів світу перетворився («transform'd») у блазня блудниці.

*...А буйне серце,*

*Що в лютій битві розпирало груди,*

*Аж пряхки лопались, остигло зовсім*

*І міхом стало, віялом – циганці* [173, с.418].

Ставлення Філона до Антонія продиктоване не тільки роздумами про обов'язок воїна, не тільки його захопленням перед воїнськими доблестями,

але й презирством, яке викликає воєначальник, що покинув війну, мужчина, уярмлений низькою пристрастю до жінки, яка в очах римської юрби вважалася не люблячою єгипетською царицею, а ласою до насолод «циганкою». Згодом подібні думки повторяться. Секст Помпей, не бажаючи повернення Антонія в Рим, надіється, що Клеопатра любовними чарами притримає Антонія. Молодий Октавій Цезар, холодний обачний честолюбець, який мріє стати повновладним одноосібним правителем імперії, обурюється поведінкою свого політичного суперника, який відмовився від державних справ, бере участь у нічних розвагах, займається рибною ловлею, блукає вулицями разом з Клеопатрою. Проте найбільше хвилює Октавія те, що тріумвір претендує на владу і віддав Клеопатрі Сірію, Кіпр та Лідію. Отже, критикують Антонія люди, зв'язані з ним політичними мотивами через власні розрахунки.

Антоній – безмірний та багатогранний. Філон критикує тріумвіра за надмірну пристрасть, який готовий доказати світу, що «ніколи ніхто так не любив». Його пристрасть не знає меж (« Жебрацька то любов, що знає міру») [173, с. 418]. У гіперболічних метафорах Антоній прославляє любов як найвищу цінність життя і заради кохання заперечує весь світ: «Хай з Тібром сплине Рим Склепіння хай завалиться державне, – Моя оселя – тут! Всі царства – тлін. Велич вся життя ... У пристрасті безмежній» [173, с. 419].

Плутарх нічого не говорить про вік Антонія, хоча з історії відомо, що йому було 54. Вік Антонія Шекспір виділяє змішаним кольором волосся. Про них говорить сам Антоній не один раз (III, 11; IV,8 3). У хвилини відчаю Антоній наказує відправити «до хлопчиська Цезаря» свою сиву голову! (III, 11). Після останньої битви він твердить Клеопатрі: «Хоч сивина й сріблить мій волос, любя, Та голова кмітує ще» [173, с. 497]. Психологічно вірно передав Шекспір властивий у зрілому віці страх Антонія пропустити мить, сильні бажання насолоджуватися, поки не пробив час про кінець насолодам. На початку драми Антоній клянеться іменем кохання і його солодкими годинами: «Хай кожна мить несе нам насолоду» [173, с. 419].

Проте настапає час, коли Антоній хоче звільнитися від пут кохання. Користуючись вісткою про смерть Фульвії, він рветься в Рим. Він одружується з сестрою Октавія, щоб згодом знехтувати цим шлюбом. За своє прохання і за слова «Хай з Тібром сплине Рим!...» (I, 1) він заплатить дуже дорого. Він втратить владу над більш як третьою частиною цивілізованого світу, він втратить Рим, який піде на нього війною, він втратить самого себе при Акції. За Плутархом, Клеопатра втече зі своїм флотом через страх.

У Шекспіра і в Плутарха Антоній спішить за Клеопатрою, кидає військо з 112000 людей і флот (чотириста п'ятдесят великих кораблів), залишаючи їх напризволяще. Дев'ять днів чекало військо на свого полководця. І, втративши надію на його повернення, воно перейшло на бік противника. Після цієї ганебної втечі наступають зміни у взаємних відносинах обох закоханих. Пристрасті їхнього кохання розпалюються ще сильніше. Він називає її «світочем всесвіту», вона його – «царем царів» і «безмежною доблестю».

Але, з іншого боку, їхнє кохання породжує і сильну недовіру через минулі гріхи. «Вона, – слушно зауважує Г. Брандерс, – ніколи на мала в собі задатків величності, крім величності віртуоза в еротичі та кокетстві, завжди ставилась з підозрою до Антонія.... Він, знаючи її минуле, відповідав їй взаємною недовірою» [20, с. 493].

Плутарх передає, що жінки несли Антонію нещастя. Коли після бурхливої молодості, він одружився з Фульвією, вдовою Клодія, вона зуміла керувати ним так, що Клеопатра отримала «римського Геркулеса» приборканим. Плутарх розповідає, що Антонію була властива доля театральності. Він любив витівки. Одного разу, повернувшись з походу і перевдягнувшись рабом, він приніс Фульвії листа з повідомленням про свою смерть і обняв її в той момент, коли вона ледве не померла від страху (X). Він міг бути то зманіженим, то загартованим, то жіночим, то хоробрим до божевілля, то честолобним, то безчесним, то стійким, то великодушним – нестійким і перемінливим.

Л. Пінський вважає, що ключ для розуміння сутності п'єси «Антоній і Клеопатра» лежить у протиставленні двох світів – римського і єгипетського [123, с.242-243]. Рим протиставляється Александрії, Октавій Антонію. У трагедії Шекспіра єгипетський світ насолоди і щастя протиставляється римському світові політичних обов'язків і турбот («Швидше в Єгипет, шлюбом я хочу і скріпити мир, але щастя – на Сході» (II, 3)). Для римського солдата Антонія, якому крім війни були доступні грубі насолоди, розгули з гастрономічними надмірностями, світ Клеопатри виглядав світом гармонійно-розкішної краси та витонченої екзотики рафінованих насолод («Хай кожна мить несе нам насолоду... Ходім пройдемося вечірнім містом – на люд поглянемо, – ходім, царице»(I, 1)). Але цей світ виявиться міражним, згубним для Антонія. Протиборство безмірних пристрастей веде непослідовного «римського Геркулеса» до розладу з самим собою та зі світом. К.Ф. Беккер зауважує, що розваги і бенкети були єдиним заняттям Антонія і Клеопатри [15, с. 640].

У п'єсі Антоній не переможець ні як воїн, ні як коханець. «І все-таки, зазнаючи поразки, воїн має той самий шарм, як і Клеопатра, що у світі перемагаючої жіночості найбільше підходить Антонію зі своїми помилками та недоліками» [96, с. 384]. Так у кульмінаційному акті сама Історія особисто благає Антонія бути Антонієм, а не коханцем Клеопатри (III, 8). Четвертий акт присвячений трагічній долі Антонія – смерті героя, «падінню його зірки». В останньому акті дві головні дії – політично-римська лінія Антонія-Октавія і любовно-александрійська лінія Антонія-Клеопатри – волею Часу сходяться над трупом Антонія в усипальниці фараонів. Вони охоплюють весь акт фінальної сцени. Сюди ж проникають агенти Октавія за Клеопатрою.

Героїня останньої трагедії доблесті Клеопатра конгеніально-доблесна «безмірному» Антонію, як сама природа зі своїми стихіями [123, с. 250]. Своєю жіночою стихією, вона найбільше захоплює «римського Геркулеса». Слова Клеопатри про найважливішу в її житті проблему, про велич любові, передбачають єдино можливу відповідь Антонія: «Жебрацька то любов, що

знає міру» [173, с. 418].

Зав'язка любовної історії Антонія і Клеопатри починається із зустрічі на Кідні, про яку розповідає Плутарх, акцентуючи увагу на характері єгипетської цариці. Історик зауважує, що хоча Клеопатра встигла отримати багато листів і від самого Антонія, і від його друзів, вона віднеслась до цих запрошень з такою високою надмірністю і насмішкою, що попливла вверх по Кідну на човні з позолоченою кормою, пурпуровими парусами і покритими сріблом веслами, які рухалися під мелодію флейти, гармонійно поєднуючись з її свистом та брязкотом кіфар (XXVI).

Плутарх наголошує на чарівності цариці. Він зазначає, що краса цієї жінки не була такою, що називається незрівнянною і вражає з першого погляду, але поведінка її відзначалась дивною чарівністю і тому її зовнішність у поєднанні з рідкісною переконливістю мови, з величезною привабливістю, яка панувала в кожному слові, в кожному русі, міцно западала в душу. Звуки її голосу ласкали і веселили слух, а мова, ніби багатострунний інструмент, що легко настроювався на будь-яку мелодію (XXVII). Плутарх додає, що Клеопатра володіла багатьма мовами і даром красномовства, в той час як царі, правителі Єгипта до неї, погано знали свою рідну мову. Шекспір зображує Клеопатру неперевершеною у красі та чарівності, яка проявляється у «безмежній різноманітності» – *infinite variety*. «Шекспірівська уява, – зауважує І. Франко, – додала Клеопатрі граціозної ніжності, благородства і щирості ... психологічно поглибила її хиткість, мотивуючи її не низьким підлим збаганком, не бажанням зради, а жіночою слабкістю» [157, с. 370].

Про життя Антонія в Єгипті можна твердити на основі спогадів персонажів – Шекспір зберігає деякі живописні деталі з Плутарха. Так Клеопатра, намагаючись втримати Антонія і не відпускаючи його від себе, брала участь в іграх, полюванні, рибній ловлі, в усі розваги вносила шарм і цікавість. У своїх імпульсивних капризах Клеопатра була неперевершеною.

Жінки, наділені найвищими достоїнствами, наприклад, Фульвія,



особливо Октавія, на фоні Клеопатри, втрачають усі свої позитивні риси, стають анти-героїнями. Їм не вистачає чарівності, шарму, дивної привабливості, якою все дихає у Клеопатрі. Її вади на фоні інших стають достоїнством, а жіночі слабості – силою. Вона прекрасна завжди. Її чари проклинає Антоній, але не може від них відірватися. Плутарх зазначає, що любов до Клеопатри – ця страшна напасть, що так довго дримала і, здавалось, остаточно була приспана і заспокоєна здоровими роздумами, – спалахнула знову і розгорялась все сильніше залежно від того, як Антоній наближався до Сирії (XXXVI). У першому акті, коли пристає Антонія тільки зародилась і герой ще не втратив розсудку, внутрішній голос підказує йому необхідність хоч би тимчасово «розлучитись з чародійкою». Антоній «ще вірить у можливість поєднання двох пристрастей, він щиро запевняє Клеопатру, що їх розлука тимчасова, але вже у другому акті люблячий голос Антонія перемає голос тріумвіра» [123, с. 268].

Для Антонія Клеопатра – королева, якою він завжди захоплюється. («Ідемо, моя королево»). Коли Антоній вирішує покинути Єгипет, «розірвати ці міцні єгипетські пута», Енобарб йому пояснює: Клеопатра «зразу ж умре», вона помирала багато разів через незначні приводи. Антоній згадує про її хитрощі, та Енобарб доказує йому: пристрасті Клеопатри – це «щирий вияв чистого кохання» і виражає його метафорично: вітри і води не можна називати «зітханнями і сльозами». Це великі бурі і шторми. І якщо це хитрість, то вона може викликати зливу, як це робить Юпітер. Енобарб розуміє, що основою хитромудрих капризів Клеопатри є щира любов, подібна до стихійних сил природи. Її сльози щирі. І головна причина капризів і сліз Клеопатри в тому, що вона боїться втратити Антонія і намагається втримати його будь-якими засобами. Коли вона догадується, що Антоній може відправитися в Рим, вона прикидається хворою, докоряє йому у лицемірстві. А коли дізнається, що він дійсно від'їжджає, вона не може знайти слів, та, опанувавши своїм станом, бажає йому слави.

Про чуттєвість Клеопатри твердять персонажі трагедії не раз. Так

Антоній у пориві ревності називає її «холодним об'їдком з блюда Цезаря», «фрагментом Помпея» тощо. Плутарх передає, що вони були разом 14 років. І вона клянеться у своїй вірності, посилаючи на свою голову різні прокляття. Якщо це не так, хай небо із її холодного серця вирве град, хай камінь впаде на неї, розчавить її життя. Покарання, які вона посилає на свою голову такі страшні, що Антоній заспокоюється («Ну досить. Вірю я» (III, 7)).

Особливості характеру цариці Клеопатри – плід багатогранної цивілізації елліністичного Єгипту з достатньо розвинутою сферою особистого життя та витончених насолод азійсько-деспотичної культури, по-східному однобічної, позбавленої політично-самодіяльних громадянських інтересів. Стихійна пристрасть стає покликком цариці, в якій природне почуття відточилося особистим мистецтвом кохати – *trade of love*. Її любов винахідливо-різноманітна («Не надоїсть її різноманітність ніколи»). Клеопатра посилає слугу дізнатися, де Антоній, що він робить: «Якщо сумує, скажи, що я танцюю. Коли веселий, передай, що я хвора.» І додає: «Але пам'ятай – я тебе не посилала» (I, 3). На докори Харміани («Не дратуй його») Клеопатра відповідає: «Яка ж ти нерозумна. Адже це єдиний спосіб його не втратити». Отримавши з Риму листа про смерть Фульвії, Антоній не знає, як втихомирити підозри і вередування Клеопатри. Він стверджує, що вони повинні розійтися. І тут же заперечує сказане. Потім продовжує: «Безглуздя». І вона погоджується, що це так. Їй нелегко переносити це безглуздя. А згодом додає: «Прощай». І Антоній її заспокоює:

*Розлука наша й не розлука зовсім:*

*Ти будеш і на віддалі зі мною,*

*А я, відпливши, залишусь з тобою [173, с. 429].*

У характері Клеопатри любов і навіженість, пристрасть і тактика, щире почуття і мистецтво постійно переплітаються, стають капризно характерною формою вираження почуття. Байдужому до її чар та капризів Октавію, Клеопатра, ніби оправдовуючись, зізнається, що була підвладна усім слабостям. Зрештою, про безрозсудності та капризи, які личать Клеопатрі,

Антоній скаже, що в ній втілені усі безрозсудності, якщо б не знав, яка безрозсудність бути її (I, 3). Величність Клеопатри, її чари – в її слабості – frailty [208, с. 1217].

Сутність Клеопатри у її різноманітності та багатогранності. Чарівність Клеопатри цілеспрямована. Призначення героїні – подобатися іншим та самій собі. Життя для іншого, життя в іншому, перехід слабостей у достоїнства, сприймаються як неосяжна привабливість стихійно-прихованих таємничих сил динамічної природи – як чари життя, як чудо життєвого. Привабливість людської природи сфокусована у Клеопатрі найглибше, визначають її жіночість: «Кожен рух чуття У неї чарівливий і прекрасний» [170, с. 419].

Важливою стихією трагедії «Антоній і Клеопатра» є вода, багатозначний плинний символ, один із первенів усього суцього з слабкою формою, яка набирає вигляду посудини, в якій знаходиться. Плинна вода, різноманітна у своїх формах–проявах, є атрибутом Клеопатри, мінливо-капризних настроїв єгипетської цариці.

На водах Кідна Клеопатра вперше з'явилася Антонію у своїх чарах народженою з піни Афродітою, за кортежем якої струмувала «закохана вода». У трагедії місцеве довкілля насичене морськими пейзажами та кораблями. Зачарований Клеопатрою Антоній на початку трагедії вигукує: «Let Rome in Tyber melt – Нехай Рим буде розмитий водами Тібра!» [208, с. 1212]. А згодом вона скаже подібне: «Melt Egypt into Nile!» – «Хай пів-Єгипта стане нільським дном» [208, с. 1224].

Для Антонія Клеопатра – «нільська змійка» – serpent of old Nile [208, с. 1218]. На вудочку нільської змійки попадається «риба ... кожна, як Антоній» (II, 5). Очікуючи з Риму вістей від Антонія, Клеопатра, нудьгуючи приміряючи і відкидаючи свої різні капризні бажання, хоче з вудочкою піти до річки витягувати з води риб, уявляти їх Антоніями, промовляючи: «Ага попався!». Тут же згадуються витівки над Антонієм-риболовом за Плутархом.

У контексті всього сюжету Шекспіра вода – глибокий філософський символ в стилі мистецтва епохи Відродження. Перед своїм самогубством Клеопатра, з'єднуючись з душею Антонія проголошує: «Я вся – повітря і вогонь», відмежовуючись від влади інших низьких стихій, тобто води і землі, які вважались важкими стихіями [173, с. 523]. Прощаючись з життям, вона скаже: «Нічого не має в мені жіночого, – я мармур. Хиткий мінливий місяць – не моя планета.» За Плутархом, Антоній і Клеопатра прожили разом 14 років. Клеопатра народила Антонію двох близнят: сина Антонія-Сонце і дочку Клеопатру-Місяць. Після битви при Акції Антоній, звертаючись до Клеопатри, вигукує: «О горе! Мій Місяць земний! Затьмаривсь ти» (III, 13).

Треба зауважити, у давньогрецькій міфології богиня місяця жіночого роду – Селена, хистка, мінлива богиня. Зміна вигляду богині (фази місяця) із давніх давен пов'язувалось з уявленнями про вплив її на природу та життя людей. Вона вважалася жіночим світилом, як сонце – чоловічим. У поезії Селена – прекрасна жінка з факелом у руці, що веде за собою зорі. В античному мистецтві вона зображувалась часто на коні або на колісниці. Селена керувала приливами й відливами. Порівняння Клеопатри з Селеною вирізняє примхливо-мінливий характер єгипетської цариці.

Мотив води, як символ спорідненої «космічної стихії» і як метонімія «жіночої» природи, звучить у партіях Офелії та Дездемони у передсмертну годину. В «Отелло», особливо в «Гамлеті», лунає фольклорний рефрен про позначку води на землі, як атрибуту природного сільського пейзажу, що протиставляється міській цивілізації з жорстоким облудним суспільством [169, с. 90]. Така атрибутика є улюбленою темою мистецтва високого та пізнього Ренесансу. Вічна мінливість стихії води, здатність викликати і задовольняти спрагу, поглинати і розчиняти інше в собі, позбавляти характеру – це слабкість як сила, в різних значеннях. Подібно до спорідненої первісної стихії, „слаба” Клеопатра з самого початку розчиняє героїзм коханого, уподібнює героя до себе, позбавляючи його характеру, сили.

Перед битвою Антоній називає Клеопатру своєю Фетідою – морською

богинєю. Клятва Клеопатри після поразки при Акції на вірність Антонію вся побудована на образах води, льоду, граду. Магія цієї клятви така, що гнів Антонія, відразу затихає («Досить. Вірю я»), проте для слави полководця стихія води є згубною, як сама Клеопатра.

При Акції воїни і командири просять Антонія зіткнутися з Октавієм на суші: «Славний володарю, не бийся на воді, не довіряй дошкам зогнилим» [173, с. 474]. Римляни, привикли перемагати, стоячи твердою ногою на землі (III, 7). Але Антоній не послухав. Підкорившись капризу Клеопатри, він дав морський бій. Вода винесла із страшної битви малодушну царицю Ніла, а слідом за нею, покинувши свої полки, помчався Антоній. Під Александрією Антоній із залишком своїх військ дав відсіч Октавію, та на воді його другий раз зрадив флот Клеопатри.

Для відтворення місцевого колориту часто згадуються кораблі і море. Докоряючи Клеопатрі, Антоній зізнається, що його серце «прив'язане до руля». Про самого Антонія сказано після його смерті. «A rarer spirit never Did steer humanity» – «Рідкісніший дух ніколи ще не вів корабель людства» [208, с. 1247]. Ці слова сприймаються як авторська епітафія з натяком на водяний простір, згубний для римського полководця. Стихія води, близька цариці Єгипту зрошеного Нілом, стала фатально згубною для римлянина Антонія.

Втечу Клеопатри та її флоту у битві при Акції вражений Антоній сприйняв як зраду. Прокляття Антонія Клеопатра вислухала мовчки, залишила його, а через деякий час відправила гінця до коханого про свою смерть. Почувши вістку про її самогубство, Антоній втрачає самовладання, звинувачуючи себе в усьому. Він хоче виплакати у Клеопатри пробачення і відправитись туди, «де душі відпочивають на квітах». Називаючи себе «нареченим смерті», він падає на свій меч. Він просить воїнів, які прийшли до нього, добити його. А коли дізнається, що Клеопатра жива, наказує нести його до цариці, яка заховалась разом зі своїми служницями у гробниці. Він нагадує Клеопатрі ті часи, коли був володарем всесвіту, радить їй довіряти

тільки Прокулею із свити Цезаря, але Клеопатра його запевняє, що стратить себе. Смерть Антонія вона оплакує як космічну катастрофу. Для неї розплавився вінець землі, упало знамено воїна, зблід переможний лавр війни. Вона хоче відкинути свій царський скіптер, порівнюючи себе з простою жінкою-скотаркою [173, с. 510].

У фінальному акті Клеопатра приймає рішучий крок піти з життя. Стимулом цього кроку є відведена її роль у тріумфі Октавія. Вона просить одягнути її перед смертю у ті шати, в яких вона красувалась в ролі Афродіти Кнідської під час власного тріумфу на Кніді. Те, що чекає Клеопатру в кінці драми, – допомагає їй відійти із життя, подолати свою «слабку», жіночу стихію. Вона це зробить в останньому винахідливому поступку, несподіваному для Октавія, але по-царськи достойному. Для Клеопатри мужній крок означає відмову від своєї натури, від життя. Обірвана смертю, остання фраза цариці («Чого ще ждуть...») співзвучна з передсмертним словом Антонія («Відходить дух мій. Більш не можу»).

Шекспірознавці не раз наголошували на тому, що любовна тема споріднює «Антонія і Клеопатру» з «Ромео і Джульєттою» [182, с. 10; 123, с. 243-244]. Антоній палко кохає і готовий піти на все заради свого кохання, як це робить Ромео. Антоній не мислить свого життя без Клеопатри. Коли Клеопатра передасть Антонію фальшиву вістку про своє самогубство, він не заплаче, а проколе себе мечем, але помре не відразу, а ввійде в агонію. Він помре на руках Клеопатри, ставши жертвою її капризу.

Порівнюючи трагедію «Ромео і Джульєтта» з трагедією «Антоній і Клеопатра», можна говорити не тільки і про подібність любовної тематики драм, і про відмінності між ними. Трагедія Ромео і Джульєтти (удавана смерть героїні та її наслідки) викликана нездоланною пристрастю та збігом несприятливих для обох закоханих обставин. У поступках Антонія і Клеопатри (непоследовність Антонія, втеча Клеопатри при Акції, вигаданий нею слух про самогубство) перш за все простежується сформована особистість героя та героїні і все їхнє минуле життя. У ранній трагедії

«Ромео і Джульєтта» пристрасть героїв тісно пов'язана з юним віком героїв (Джульєтті – 14 років, Ромео – 16) і є щирим безпосереднім почуттям – коханням з першого погляду. У пізній трагедії «Антоній і Клеопатра» пристрасть героїв невід'ємна від їх сформованих характерів (Клеопатрі 39 років, Антонію 54 чи 56), від їхнього становища у суспільстві, від історичного часу та суспільного розвитку. Юна Джульєтта – наївно безпосередня. Про наївну безпосередність Клеопатри ніяк не можна говорити. Пристрасть Клеопатри – плід азіатсько-еліністичної культури. Ця пристрасть, примхливо-алогічна, є особистим покликанням цариці, своєрідністю її характеру.

Виклад Плутарха не виключає сумніву, що Антоній і Клеопатра кохали одне одного і Шекспір поетизує це кохання. Шекспір наділив Антонія та Клеопатру рідкісною красою, хоча ні він, ні вона не були вже молодими. Але якщо у характері Антонія, який відіграє важливу роль в «Юлії Цезарі», Шекспір посилив риси політика та демагога, то у трагедії «Антоній і Клеопатра» діє зовсім інша людина. Досвідчений політик, талановитий полководець, улюбленець римських воїнів, втрачає усі зобов'язання перед Римом, поневолений пристрастю єгипетської цариці. І в його почутті, і в його трагічній загибелі Шекспір побачив стільки щирого і глибокого пафосу, що ошляхетнив характер героя, опустивши факти, які знижували образ римського тріумвіра. Трагедія Шекспіра ґрунтується на історичному протиставленні державного діяча нового типу і останнього нащадка Геркулеса, який не пристосувався до ходу часу його звичаїв, порядку. У порівнянні з попередніми трагедіями доблесті та хроніками історичний час ворожий героєві, його доля трагічна.

І в трагедії «Ромео і Джульєтта», і в драмі «Антоній і Клеопатра» оспівується взаємне, проте нещасливе кохання-пристрасть, що ранить і нищить своїм успіхом. В обох трагедіях кохання-пристрасть є земною формою культу Еросу. Проте вона відрізняється від Еросу античних людей, які вважали кохання-пристрасть хворобою, якщо воно виходило за межі

насолоди, яка була його природною метою.

Глибокий інтерес до класичної давнини, інтерес людини до самої себе, до свого внутрішнього «я», до зовнішнього світу, віра у високу гідність – основні риси гуманістичного індивідуалізму, що став основою світовідчуття епохи Відродження. Риси ренесансного світовідчуття яскраво відбилися у творчості Шекспіра для якого Ерос став важливою темою життя і творчості. В поемі «Венера і Адоніс», створеній на античний сюжет Овідія, Шекспір модифікує розповідь римського поета. Земна любов і небесна сперечаються між собою, проте на відміну від Овідія, небесну любов сповідує земний чоловік, а земну – богиня Венера, надто земна в поемі Шекспіра, матеріальна, яка постійно апелює до природи. Адоніс відстоює ідеально-божественне кохання в дусі гуманістичних ідей Ренесансу. В другій поемі «Лукреція», створеній на античний сюжет, Шекспір розкрив руйнівний Ерос Тарквінія.

Концепцію кохання Овідія розвинув Шекспір і в трагедії «Ромео і Джульєтта», створивши на подібний античний сюжет свою драму. Овідій у четвертій книзі «Метаморфоз» розповідає про палке взаємне кохання Пірама і Фісби, яке закінчується трагічно. Аналогічний сюжет передає Шекспір у трагедії «Ромео і Джульєтта». Трагедія закоханих в Овідія і Шекспіра однакова, проте спільний мотив трагічної розповіді обох поетів – заборона батьків у Шекспіра набуває глибокого філософського звучання, проповідує мир і злагоду між людьми, перемогу життя над смертю.

Драма «Антоній і Клеопатра» розкриває природу любовної пристрасті зрілих коханців як продовження веронської трагедії. Обидві драми «Ромео і Джульєтта», «Антоній і Клеопатра» є трагедіями куртуазного нещасливого кохання, взаємного кохання-пристрасті.



## ПІСЛЯМОВА

Проблема міфологеми Еросу як особливого концепту літератури і культури загалом складна і багатогранна. Як універсальна напружена пристрасть Ерос визначає фундаментальну основу буття, пронизує людське існування протягом усього життя. Одночасно Ерос проявляє себе як глибоко індивідуальне, цілком особисте, унікальне почуття, як пристрасть всеохоплююча і неповторна, що належить людському роду загалом і кожному зокрема. Ерос – персоніфікація людських прагнень до божественної краси та пізнання добра.

У давніх космогоніях Ерос – стихійна пристрасть, яка приводить в дію механізм виникнення світу, творча потенція, що виділилася із безпросвітньої тьми, перетворивши хаос у космос. Міфологічні джерела відносять Ерос до найдавніших та найважливіших божеств світу – він передує появі богів та людей. Натурфілософські концепції Еросу носять космологічний характер.

Першу філософську концепцію Еросу подає Платон у діалозі «Бенкет», розкриваючи природу Еросу як складну різноаспектну міфологеми. У Платона Еросів два – Земний та Небесний. Земна, тілесно-чуттєва любов – нижчий щабель Еросу. Справжнім Еросом є небесно-одухотворена любов. Земне кохання починається з лібідо, нижчого фізичного потягу. Чуттєво-земний Ерос – це продовження роду, народження дітей. Небесний Ерос – це виникнення літературних творів, мистецтва, потяг до філософії, релігії, державотворення.

Піднімаючись із нижчих щаблів до вищих, Ерос Платона відкриває нові градації буття, завершуючись сублімацією. Уся художня творчість, релігія, філософія, уся культура – це сублімація, новий творчий ступінь не існуючого раніше буття. Вершиною сублімації у Платона є божественний

Ерос. Сублімована любов єднає людину з Богом. Дослідження показує, що відкриття Платона про двох Еросів є вічно актуальним, підтверджується життям та літературними творами. Концепція платонівського Еросу – це шлях еротичного піднесення до істини, до універсальних цінностей людського буття. Вона ілюструється літературними творами авторів різних часів.

Людина з її пристрастями – головна тема творчості Вергілія. Любовними стражданнями сповнені «Буколіки» поета. Проте Вергілій заперечує любовну пристрасть. У «Георгіках» Вергілій продовжує тему заперечення любові як згубної пристрасті. Відсутність пристрастей, праця на своє благо і благо природи, вселенський Ерос з любов'ю до всього суцього – головна тематика сільськогосподарської поеми Вергілія. В «Енеїді» Вергілій також заперечує любовну хіть. Автор «Енеїди» свідомо будує драму Дідони за прикладом величних творінь давньогрецьких трагіків. Але він ближчий до своєї сучасності; почуття і метання Дідони зігріті живими спостереженнями над людиною більш «олюдненою», зведеною із котурнів традиційної грецької драми, але не менш піднесеною до вершин страждання духу і розуміння величного значення світу людської душі, цього космосу, що визначає долі людей. З глибоким співчуттям поет розкриває пристрасть, яка рунує чарівний і благородний образ карфагенської цариці. Вергілій заперечує пристрасть у всіх своїх творах.

Овідій стверджує любов-насолоду всією своєю творчістю, викладаючи її в різних варіаціях та жанрах: в елегіях, епістолярному стилі, дидактичному та засобом метаморфози. Уже в ранньому творі «Amores», де любов зберігає безпечний тон і радість буття б'є могутнім ключем, міфологема овідіївського Ероса поширюється на весь світ, на всіх жінок. Поезія «Любовних елегій» – легка, витончена, дотепна.

Поезія «Героїд» – риторична і декламаторська. Найхарактернішою особливістю «Героїд» є повторюваний в кожному посланні мотив благання та одна і та ж тема плачу покинутої героїні, яка розвивається в різних

варіаціях. Проте кожна жінка психологічно неповторна. Крім того, славетні античні жінки зображені Овідієм відповідно до психології сучасних римлянок поета. У дидактичній поемі «Мистецтво кохання» Овідій не тільки глибокий знавець жіночої душі, а тонкий психолог, спостерігач людського життя і людських характерів. Його картини кохання, його роздуми і спостереження правдиві та достовірні. Його мистецтво повчальне. Поет розкриває психологію закоханих мужчин і жінок не тільки принципату Августа, а проектує її на всю історію людства.

У «Метаморфозах» Овідій поглиблює тему Еросу. У поемі безперервних перевтілень, де метаморфоза передбачає кульмінацію емоціонального напруження, є болісним процесом, Ерос Овідія забарвлений смутком і жалем. Проте у своїй поемі вперше в античній літературі поет стверджує любов-взаєморозуміння на прикладах багатьох перевтілень. Ерос Овідія у ранніх творах починався з *libido*, а у «Метаморфозах» він завершився вселенською любов'ю до всього суцього. Поет оспівує вічну гармонійну незмінність, характерну для свідомості стародавніх греків та римлян. Її обґрунтував Емпедокл. Її виразив Вергілій в «Енеїді». У «Метаморфозах» Овідія вона прозвучала любовним ствердженням всього існуючого. Якщо в Емпедокла та Вергілія любов – релігійно-філософське поняття, у Овідія – людське. На зміну міфологічному сприйняттю світу, вічного світу богів прийшло нове його осмислення з любов'ю до людини і до всього існуючого, обґрунтоване метаморфозою, яка передбачає не смерть, а тільки перехід з одного стану матерії в інший. Ідею метаморфози поет узагальнює у XV книзі промовою Піфагора, який проповідував вселенську любов.

Овідій яскравий співець чуттєво-земного Еросу. Антична людина, якій поняття гріха було чужим, не соромилася чуттєвого характеру свого кохання, зосереджуючи весь свій інтерес на земному існуванні, обожнювала бажання. Основним об'єктом Еросу Овідія є заміжня жінка або гетера. Проте чуттєвий ерос Овідія естетично прекрасний.

Погляди Вергілія і Овідія на кохання залишаються актуальними і в Середньовіччі. Розвиваючи концепцію кохання Вергілія у платонічному значенні і спираючись на вчення Платона про двох Еросів, християнство надасть перевагу небесному Еросу, вперше відкриє духовну любов та поклоніння вічній непорочності. Культ Мадонни, небесної цариці і земної жінки, запанує у Середньовіччі та Відродженні повсюдно. Християнська ідея моральної чистоти людського життя відіб'ється на середньовічному Еросі. Вергілій через свої пророцтва був дуже популярним у Середньовіччі.

Одночасно розвивалася і овідієвська традиція чуттєвого кохання. У поезії провансальських трубадурів відчувається сильний вплив римського поета, проте з видозміною акцентів. У куртуазній ліриці змінюється ставлення до жінки. Вона підноситься на п'єдестал кохання, стає Прекрасною Дамою та ностальгійним ідеалом чоловіка. Прекрасна Дама посідає в поезії трубадурів таке саме місце, як у релігійній поезії середніх віків Мадонна. Ця нова концепція нескінченно-нещасливого кохання, незнаного раніше в античності, знайде резонанс і своє продовження у творчості Данте, Шекспіра та багатьох поетів пізніших часів.

Яскравим прикладом середньовічного Еросу є любов Данте до Беатріче, оспівана у «Новому житті» та «Божественній комедії». Данте продовжив концепцію лицарських ідеалів та куртуазної лірики. У «Новому житті», монолозі-сповіді самого поета крізь історію його внутрішнього життя виражена думка, що людина народжується двічі. Перший раз вона з'являється на світ фізично, другий – її народження духовне, пов'язане з коханням. Любов як найвищий Ерос у Данте стає прагненням душі осяяного зв'язку поза межами шлюбу та поза межами будь-якого можливого кохання у цьому житті. Оспівується пристрась, що пізнається через страждання, яку оспівували провансальці. Любов Данте втілює в собі ідеал платонічного кохання у найвищому його розвитку: воно сягає небес та далеких зір.

Петрарка глибоко пережив боротьбу двох великих начал – античного і християнського. Він випробував життя як важку проблему. Якщо Овідій в

людині бачив тільки тіло, а Данте – тіло і душу, вважаючи безсмертну душу важливішою від тлінного тіла, то Петрарка вагався між цими двома розуміннями життя. В молодості він був ближчим до Овідія, у старості – до Данте, але поєднання у своїй свідомості обох начал порушувало цілісність його душевного життя. Петрарка перестраждав трагедію сучасної людини, яка даремно намагалася примирити непримиренне – античність і християнство.

Ренесанс ознаменувався новим ставленням до Еросу, яке супроводжувалось ошляхетненням звичаїв і почуттів. У культурі Відродження переміг погляд греків, що людська краса відповідає божественній. Людина оцінювалась як краще творіння природи і божества. Гуманісти Відродження стверджували, що вона повністю належить земному світові, проголошуючи ідеал «людяної людини». Естетикою ренесансного неоплатонізму залишався антропоцентричний неоплатонізм з стремліннями до високих людських ідеалів.

Першим твором художньої уяви Шекспіра на теми високих ідеалів стала поема «Венера та Адоніс», створена на сюжет Овідія, в якій висвітлюється любов у двох аспектах – духовному та тілесному. Речником чоловічої, небесної любові є Адоніс, а Земної – Венера. Шекспір переосмислив сюжет античного міфу, переданого Овідієм у «Метаморфозах», надавши йому сучасну, неоплатонічно-філософську форму. В епоху Ренесансу небесна любов мислилася окремо від любові тілесно-земної, представленої в образі богині Венери в усьому розмаїтті світських проявів. У поемі «Венера та Адоніс» вони сперечаються між собою непримиренно, і Венера є втіленням природної чуттєвості, яка притаманні кращим взірцям грецької класики. Проте їхні втілення однаково прекрасні. У поемі «Лукреція», створеній за античним сюжетом Лівія та Овідія, Ерос спотворений та руйнівний. Овідій мав великий вплив на Шекспіра.

До «Метаморфоз» Овідія веде драма «Ромео і Джульєтта» – куртуазна трагедія взаємного, але нещасливого кохання-пристрасті, яку оспівували

провансальці. Сюжетні компоненти цієї трагедії Шекспіра та розповідь Овідія про Пірама і Тісбу у четвертій книзі «Метаморфоз» свідчать про те, що джерелом шекспірівської драми могла стати Овідієва розповідь у «Метаморфозах» про трагічну долю двох закоханих. Причина трагедії героїв Овідія та Шекспіра одна – заборона батьків. У сумному фіналі любовної античної історії та шекспірівської трагедії є не тільки перешкода для здійснення бажання. Переживання смутку пов'язане з еротичною фрустрацією та нещасливою долею закоханих.

Проте любов дітей ворогуючих сімей у драмі Шекспіра із приватного випадку в Овідія переростає у символ усього нового світорозуміння. Ворожнеча між Монтекі та Капулетті – не головний конфлікт трагедії «Ромео і Джульєтта». Справжній конфлікт полягає у протиставленні двох життєвих принципів – закону помсти і нового гуманістичного ідеалу миру й злагоди між людьми.

Любовна тема споріднює ранню трагедію «Ромео і Джульєтта» з пізньою драмою «Антоній і Клеопатра». В обох трагедіях, незважаючи на взаємність, пристрасть героїв несе їм загибель. Внутрішню вирішальну роль у перебізі та кінці подій обох трагедій відіграє засліпленість стихійних пристрастей, вчинки героїв у стані афекту. У розв'язці обох п'єс головний герой, повіривши фальшивим відомостям про смерть коханої, у відчаї позбавляє себе життя, а згодом гине і сама героїня. Проте у ранній шекспірівській трагедії зв'язки героя та героїні мають чисто зовнішній характер. Давня ворожнеча сімей, обов'язок Ромео як Монтеккі – моральний пережиток, який відкидається і засуджується середовищем Верони. У той час як обов'язок полководця Антонія перед Римом і його любов до Клеопатри – непримиренні. Те, що у піднесеному образі Джульєтти є миттєвим станом душі та проявом природи, у Клеопатрі – частиною родовою, характерною рисою жіночої статі, голосом природи та інстинкту. Природа пристрасті, якій вона присвятила усе своє життя, – результат багатогранної східно-елліністичної цивілізації, плід азіатсько-деспотичної культури з витонченими

насоладами, що несуть обом коханцям нещастя.

Стверджуючи Антонія як неповторно яскраву індивідуальність, Шекспір показує непристосованість «римського Геркулеса» до історичного часу та його самотність серед величезних світових просторів. Загибель Антонія залишає у читача відчуття жалю та непоправної втрати. Вік героїв закінчився, лицарські норми етики воїна безповоротно відійшли у минуле. Абсолютизація, обоження людської особистості – це водночас і релігія титанів Відродження, і предмет гірких роздумів.

І в ранній трагедії «Ромео і Джульєтта», і в пізній «Антоній і Клеопатра» оспівується взаємне, проте нещасливе кохання-пристрять, що раниць і нищить своїм успіхом. Його прославляли провансальські трубадури, розвиваючи овідієвську концепцію кохання. В обох трагедіях кохання-пристрять є земною формою культу Ероса. Проте вони відрізняються від Еросу античних людей, які вважали кохання-пристрять хворобою, якщо воно виходило за межі насолоди, яка була його природною метою.

Дослідження міфологеми Ероса в авторів різних епох дає можливість простежити ті важливі тенденції у трактуванні теми кохання, які намітилися уже в античності, зокрема у Платона, і продовжили своє життя у літературі нового часу. Аналіз показує, що відкриття Платона одвічно актуальне, підтвержене життям, літературними творами та філософськими студіями. У художніх творах воно визначає типологію двох Еросів – чуттєво-земного та небесно-одухотвореного. Проте неповторну своєрідність міфологеми Ероса визначає особистість автора художнього твору, його світовідчуття, історична епоха та літературні впливи. Можемо констатувати, що інтерпретація міфологеми Еросу в античних авторів і поетів нового часу типологічно споріднена. Вчення Платона про двох Еросів підтверджується творчістю досліджених авторів.

Дослідження міфологеми Еросу у поетів різних періодів європейської літератури допомагає глибше осмислити художній світ кожного автора. Одночасно воно спрямоване на створення загальної типології міфопоетичних

технік європейської поезії на тему Еросу, що цілком вписується в русло важливих завдань сучасного літературознавства.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абеляр П. Історія моїх страждань. Листування Абеяра й Елоїзи / П. Абеляр ; пер. з лат. Р. Таранько. – Львів : Літопис, 2004. – 136 с.
2. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник // С.С. Аверинцев. – К.: Дух і літера, 2004. – 640 с.
3. Августин Аврелій. О Граде Божиєм // Сочинения : в 4 т. / Аврелій Августин. – М. : Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. – Т. 3, кн. 14–17. – 282 с.
4. Алексеев В. Введение / В. Алексеев // Публий Овидий Назон. Наука любить / пер. с лат. В. Алексеева. – репринт. изд. – М. : Вернисаж, 1992. – С. 3–30.
5. Аникст А. Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира. Послесловие / А. Аникст // Шекспир У. Полное собрание починений : в 8 т. / Уильям Шекспир. – М. : Искусство, 1960. – Т.8. – С. 564–572.
6. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – М. : Сов. писатель, 1974. – 607 с.
7. Анненский И. Трагедия Ипполита и Федры // Книги отражений. – Иннокентий Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 382–387.
8. Антична література : хрестоматія / [упоряд. О.І. Білецький]. – К. : Радянська школа, 1968. – 64 с.
9. Аполлоний Родосский. Аргонавтика / Аполлоний Родосский ; пер., введение и прим. Г.Ф. Церетели. – Тбилиси : Мецниереба, 1964. – 349 с.
10. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Аполлодор ; изд. подг. Г.Г. Борухович. – Л. : Наука, 1972. – 214 с.
11. Апулей. Метаморфози, або Золотий осел / Апулей ; пер. з давньогр. Й. Кобова і Ю. Цимбалюка. – К. : Дніпро, 1982. – 238 с.

12. Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. Й. Кобів і Ю. Мушак // Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. – К. : Грамота, 2007. – С. 27–64.
13. Арсенюк О. Платонічна любов та українські перекладачі / О. Арсенюк // Всесвіт. – 1996. – № 8–9. – С. 117–122.
14. Банделло Маттео. Ромео и Джульетта / Маттео Банделло ; пер. с итал. Н.К. Георгиевской. – М. : Госуд. изд-во худ. лит-ры, 1955. – С. 11–46.
15. Беккер К.Ф. Мифы народов мира / Карл Фридрих Беккер. – Саратов : Надежда, 1995. – 719 с.
16. Белецкий А.И. Овидий Назон и его творчество / А.И. Белецкий // Овидий. Метаморфозы ; пер. С.В. Шервинского. – Л. : Academia, 1937. – С. VII–XXX.
17. Бердяев Н.А. Эрос и личность : философия пола и любви / Н.А. Бердяев. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 224 с.
18. Благовещенский Н.М. Горацій и его время. Сочинения / Н.М. Благовещенский. – СПб. : Тип. Имп. АН, 1864. – 226 с.
19. Блинников Л.В. Великие философы : словарь-справочник / Л.В. Блинников. – 2 изд., перераб. и испр. – М. : Логос, 1999. – 428 с.
20. Брандерс Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандерс. – М. : Алгоритм, 1997. – 736 с.
21. Вейман Р. История литературы и мифологий / Р. Вейман. – М. : Прогрес, 1975. – 344 с.
22. Вервес Г. Як література самоутверджується у світі: дослідження / Г. Вервес. – К. : Дніпро, 1990. – 452 с.
23. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Вергилий. – М. : Худ. лит.-ра, 1979. – 550 с.
24. Вергілій. Енеїда / Вергілій ; пер. з лат. М. Білика. – К. : Дніпро, 1972. – 354 с.
25. Веселовский А.Н. Женщина и старинные теории любви / А.Н. Веселовский. – СПб., 1912. – 96 с.

- 26.Веселовский А.Н. Данте // Избранные статьи / А.Н. Веселовский. – Л. : Худож. лит.-ра, 1939. – С. 140–152.
- 27.Веселовский А.Н. Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere* (1304-1904) // Избранные статьи. – Л., 1939.
- 28.Виндельбанд В. История древней философии с приложением истории философии средних веков и эпохи Возрождения / В. Виндельбанд ; пер. слушательниц С.-Петербургских высших женских курсов под ред. проф. А.И. Введенского. – 3-е изд. – СПб. : Тип. Скороходова, 1902. – 404 с.
- 29.Виндельбанд В. Платон / В. Виндельбанд. – К. : Днипро, 1993. – 176 с.
- 30.Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса / Б.П. Вышеславцев. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
- 31.Габлевич М. Шекспірів Ерос життя і творчості / М. Габлевич // Шекспір В. Сонети / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Д. Павличка. – Львів : Літопис, 1998. – С. 171–205.
- 32.Гартман Н. К основоположению онтологии / Н. Гартман ; пер. с нем. Ю.В. Медведева. – СПб. : Наука, 2003. – 639 с.
- 33.Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман ; пер. с нем. Т.С. Батищевой, А.В. Дерюшиной, Е.В. Касьяновой, М.К. Мамардашвили. – М. : Изд-во иностр. лит., 1958. – 692 с.
- 34.Гаспаров М. Вергилий – поэт будущего / М. Гаспаров // Вергилий. Георгики. Буколики. Энеида / Вергилий ; пер. с лат. – М., 1979. – С. 5–34.
- 35.Гаспаров М.Л. Занимательная Греция / М.Л. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 427 с.
36. Гаспаров М.Л. Три подступа к поэзии Овидия / М.Л. Гаспаров // Овидий. Элегии и малые поэмы / Овидий ; пер. с лат. С. Шервинского. – М. : Худож. лит., 1973. – С. 5–32.
- 37.Гачев Г.Д. Интеллектуальные путешествия из России в Грузию, Азербайджан и Армению / Г.Д. Гачев. – М. : Изд. сервис, 2002. – 416 с.
- 38.Гачев Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1948. – 446 с.

39. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Г.Д. Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 246 с.
40. Гачев Г.Д. Русский Эрос / Г.Д. Гачев. – М. : Интерпринт, 1994. – 279 с.
41. Гегель Г.В.Ф. Сочинения : в 14 т. / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. – М.: Мысль, 1938. – Т. 12, кн. 1 : Лекции по эстетике. – 471 с.
42. Гегель Г.В.Ф. Философия религии : в 2 т. / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. И. Левиной. – М. : Мысль, 1975. – Т. 1 – 532 с.
43. Гелльвальдт. История культуры. Античная культура / Гелльвальдт ; пер. под ред. доктора философии М. Филиппова. – СПб. : Типография П.П. Сойкина, 1899. – Т.2. – 440 с.
44. Геродот. Історії в дев'яти книгах / Геродот ; пер. передм. та прим. А.О.Білецького. – К. : Наукова думка, 1996. – 574 с.
45. Голенищев-Кутузов И.Н. Жизнь Данте и его малые произведения / И.Н. Голенищев-Кутузов // Данте Алигьери. Малые произведения / Данте Алигьери. – М. : Наука, 1968. – С. 419–447.
46. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура / И.Н. Голенищев-Кутузов. – М. : Наука, 1971. – 551 с.
47. Давиденко Г.Й., Акуленко В.Л. История зарубежной литературы / Г.Й. Давиденко // К. : «Центр учебной литературы», 2007. – 247 с.
48. Дорофеев О.А. Слово о месере Франческо Петрарке... / О.А. Дорофеев // Франческа Петрарка. Стихи. Сонеты. Размышления. – М., 1997. – С. 5-14.
49. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. Посібник / Ф. Прокаєв, Б.В. Кучинський, Ю.Л. Булаховська, І.В. Долганов. – К.: Вища шк. 1994. – 406 с.
50. Гомер. Іліада / Гомер ; пер. з давньогрецьк. Б. Тена. – К. : Дніпро, 1978. – 430 с.
51. Гомер. Одиссея / Гомер ; пер. із старогрецької Б. Тена. – К. : Дніпро, 1978. – 430 с.
52. Гомеровские гимны / Гимны гомеровские ; пер. с древнегр. В. Вересаева. – М. : Худож. лит., 1963. – 320 с.

53. Горацій Квінт Флакк. Твори / Флакк Квінт Горацій ; пер. А. Содомори. – К. : Дніпро, 1982. – 254 с.
54. Горнштейн Т.Н. Философия Николая Гартмана / Т.Н. Горнштейн. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1969. – 278 с.
55. Грейвс Р. Мифы древней Греции / Р. Грейвс ; пер. с англ. К.П. Лукьяненко ; под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
56. Грицик Л.В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 298 с.
57. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. / А. Гурдуз. – М. : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – 214 с.
58. Гуревич А.Я. Категорий средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
59. Данте Аліг'єрі. *Vita nova* / Аліг'єрі Данте ; пер. з італ. – К. : Дніпро, 1965. – 140 с.
60. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / Аліг'єрі Данте ; пер. з італ. Є. Дроб'язка. – К. : Дніпро, 1976. – 679 с.
61. Дворецкий Х. Латинско-русский словарь / Х. Дворецкий. – 2-е изд. – М. : Русский язык, 1976. – 1096 с.
62. Дейч О. Жива тінь Данте / О. Дейч // Данте Аліг'єрі. Божественна комедія / Данте Аліг'єрі ; [пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка]. – К. : Дніпро, 1976. – С. 5–16.
63. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима ; пер. с рум. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
64. Древнегреческо-русский словарь / сост. И.Х. Дворецкий. – М. : Гос. издат. иностр. и нац. словарей, 1958. – 1043 с.
65. Дримба О. Овидий поэт Рима и Том / О. Дримба ; пер. с рум. Е. Логиновской. – Бухарест : Меридиане, 1963. – 293 с.
66. Дуров В. Поэзия любви и скорби / В. Дуров // Овидий. Собрание

сочинений / Овидий ; пер. с лат. – СПб : Биографический институт «Студия Биографика», 1994. – Т.1. – С. 5–22.

67.Дюришин Д. Межлитературные особенности как конкретизация закономерностей мировой литературы / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей / под ред. Д. Дюришина. – М. : Наука ; Восточная лит., 1993. – С. 9–63.

68.Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д.Дюришин ; пер. со словацк. – М : Прогресс, 1979. – 320 с.

69.Евріпід. Трагедії / Евріпід ; пер. А. Содомори та Б. Тена– К. : Основи, 1993. – 446 с.

70.Елина Н. Данте Алигьери / Н. Елина // Данте Алигьери. Новая жизнь / Данте Алигьери. – М. : Худож. лит., 1985. – С. 5–20.

71.Елина Н.Г. О художественном своеобразии «Божественной комедии» / Н.Г. Елина // Данте и всемирная литература. – М. : Наука, 1967. – С. 85–106.

72.Есхіл. Агамемнон. Трагедії / Есхіл ; пер. з давньогр. А. Содомори та Б. Тена. – К. : Дніпро, 1990. – С. 174–226.

73.Зелинский Ф.Ф. Введение / Ф.Ф. Зелинский // Овидий. Баллады-послания / Овидий ; пер. с лат. со вступ. статьями и коммент. Ф.Ф Зелинского. – М. : Изд. Собашниковых, 1913. – С. 11–44.

74.Катулл Валерий Гай Веронский. Книга стихотворений / Гай Валерий Катулл Веронский ; изд. подгот. С.В. Шервинский и М. Л. Гаспаров. – Л. : Наука, 1986. – 302 с.

75.Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу / Ф.Х. Кессиди. – М. : Мысль, 1972. – 312 с.

76.Ковалёв С.И. История античного общества. Эллинизм. Рим / С.И. Ковалёв. – Л. : Госуд. социально-экономическое изд-во ; Ленингр. отделение, 1956. – 317 с.

77.Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В.П. Комарова. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1989. – 199 с.

78.Корелин М.С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. –

Вып.1. – С.П.б., 1892. – 260 с.

79.Корелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. – С.П.б., 1892. – 248 с.

80.Кржевский Б. Данте / Б. Кржевский // Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании ; пер. с итал. – М. : Рипол классик, 1998. – С. 5–16.

81.Круазе А. и М. Исторія греческой литературы / А. и М. Круазе ; пер. с франц. В.С. Елисейевой. – 2-е изд-е. – Петроградъ : Типография Я.Башмакова и К., 1916. – 785 с.

82.Курціус Е.Р. Європейська література і латинське Середньовіччя / Е.Р.Курціус ; пер. з нім. А. Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.

83.Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения : в 3 т. / В.Н.Лазарев. – М. : Изд-во АН СССР, 1965. – Т. 1. – 585 с.

84.Легенда о Тристане и Изольде / под изд. А.Д. Михайлова – М. : Наука, 1976. – 737 с.

85.Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 636 с.

86.Літературна енциклопедія : у 2 т. – К. : Вида. центр «Академія», 2007. – Т. 1. – 607 с.

87.Лонг. Дафніс и Хлоя / Лонг ; пер. з давньогр. В. Маслюк // Античний роман. Лонг. Дафніс і Хлоя. Харитон. Херей і Калліроя. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 20–68.

88.Лосев А.Ф. Античная мифология в историческом развитии / А.Ф. Лосев – М. : Учпедгиз, 1957. – 620 с.

89.Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время / А.Ф. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2000. – 613 с.

90.Лосев А.Ф. Жизненный и творческий путь Платона : в 4 т. / А.Ф. Лосев // Платон. – М. : Мысль. – Т. 1 – С. 3–63.

91.Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика/ А.Ф.Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – 583 с.

92.Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития /

А.Ф.Лосев.–М. : Фолио, 2000. – Кн. 1. – 830 с.

93.Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв.н.э. / А.Ф. Лосев. – М. : изд-во МГУ, 1979. – 416 с.

94.Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – 623 с.

95.Лукрецій Тіт Кар. Про природу речей / Тіт Лукрецій Кар ; пер. з лат. А. Содомора. – К. : Дніпро, 1988. – 189 с.

96.Маген Ж.-М. Шекспир / Жан-Мари Маген, Анжела Маген. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1994. – 447 с.

97.Мазуччо Гвардато из Салерно. Новеллино / Гвардато Мазуччо из Салерно ; пер. с итал. С.С. Мокульской и М. Рындина ; под ред. А.А. Смирнова. – М.–Л. : Academia, МСМXXXI. – 664 с.

98.Мальчукова Т.Г. Античность и мы / Т.Г. Мальчукова. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 244 с.

99.Мандес М.И. Элеаты. Филологические разыскания в области истории греческой философии / М.И. Мандес. – Одесса : Техник, 1911. – 315 с.

100.Маркузе Г. Эрос и цивилизация: философское исследование учения Фрейда / Г. Маркузе ; пер. с англ. и предисл. А.А. Юдина. – К. : Гос. библ-ка Украины для юношества, 1995. – 314 с.

101.Машкин Н.А. История древнего Рима / М.А. Машкин – М. : Госполитиздат, 1956. – 611с.

102.Мегела І.П. Давньогрецька класична лірика : антологія / І.П. Мегела, О.В. Левко. – К. : Арістей, 2006. – 394 с.

103.Михайлова А.А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20-30 років ХХ століття : дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01 / Алла Анатоліївна Михайлова. – Дніпропетровськ, 2003. – 172 с.

104.Михед Т.В. Антична література. Греція. Рим : хрестоматія / Т.В. Михед, Ю.В. Якубіна. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 952 с.

105.Мифологический словарь / Б.М.Ботвинник, Б.М.Коган, М.Б.Рабинович,



- Б.П. Селецкий. – 4 изд-е. – М. : Просвещение, 1985. – 173 с.
- 106.Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
- 107.Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С.А.Токарев. – М. : Науч. изд. «Большая Росс. Энцикл.», 1988. – Т. 1. – 671 с.
- 108.Мокульский С.С. Мазуччо Гвардато и его новеллино / С.С. Мокульский // Мазуччо Гвардато из Салерно. Новеллино ; пер. с итал. С.С. Мокульского и М. Рындина под ред. А.А. Смирнова. – М., Л. : Academia, 1931. – 664 с.
- 109.Морева-Вулих Н.В. Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация / Н.В. Морева-Вулих. – СПб. : Акад. проект, 2000. – 270 с.
- 110.Нагуевский Д.И. Вергилий и его эклоги / Д.И. Нагуевский. – Казань : Типография Императорского Университета, 1895. – Ч.1. – 72 с.
- 111.Наливайко Д. Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі // Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 277–312.
- 112.Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И.Г. Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 359 с.
- 113.Нямцу А.Е. Традиция и новаторство в мировой литературе / А.Е.Нямцу. – Черновцы : Рута, 2005. – Ч. 1. – 96 с.
- 114.Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
- 115.Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
- 116.Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – Ч. 1. – 328 с.
- 117.Овідій Публій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон ; пер. з лат., передм. та прим. А. Содомори. – К. : Дніпро, 1985. – 300 с.
- 118.Овідій Публій Назон. Любовні елегії Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Овідій Публій Назон ; пер. з лат., передм. і ком. А. Содомори. – К. :

Основи, 1999. – 299 с.

119.Ошеров С. Лирика и эпос Овидия / С. Ошеров // Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Публий Овидий Назон ; пер. с лат. С.В. Шервинского. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 3–22.

120.Павсаний. Описание Эллады: в 2 т. / Павсаний ; пер. и вводная статья С.П. Кондратьева. – М. : Искусство, 1938. – Т. 1. – 364 с.

121.Парандовский Я. Петрарка / Я. Парандовский // Алхимия слова. – М., 1980. – С. 303-449.

122.Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения / Л. Пинский. – М. : Худож. лит., 1961. – 365 с.

123.Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии / Л.Пинский. – М. : Худож. лит., 1971. – 598 с.

124.Платон. Бенкет / Платон ; пер. і комент. У. Головач. – Львів : Вид-во Укр. католицьк. ун-ту, 2005. – 176 с.

125.Платон. Федр // Діалоги / Платон ; пер. Й. Кобів. – К. : Основи, 1999. – С. 293–339.

126.Плутарх. Антоний // Сравнительные жизнеописания / Плутарх ; пер. С.П. Маркиша. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1987. – С. 451–515.

127.Поэзия вагантов. *Carmina Goliardica* / изд. подготовил М.Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1975. – С. 421–514.

128.Пригодій С.М. Українська філософія серця та американський трансценденталізм : монографія / С.М. Пригодій. – К. : ВПИ Київський університет – 233 с.

129.Реале Дж. Вступ до прочитання «Бенкету» Платона / Дж.Реале ; пер. з італ. М. Прокопович // Платон. Бенкет. – Львів : Вид-во Укр. католицьк. ун-ту, 2005. – С. X–XL.

130.Розанов В.В. Мимолетное / В.В. Розанов. – М. : Республика, 1994. – 541 с.

131.Розанов В.В. Опавшие листья / В.В. Розанов. – М. : Азбука-Классика, 2008. – 400 с.

- 132.Розанов В.В. Уединенное / В.В. Розанов. – СПб., 1912. – 300 с.
- 133.Роменець В. Історія психології: Стародавній світ. Середні віки. Відродження / В. Роменець. – К. : Либідь, 2005. – 916 с.
- 134.Ружмон Д., де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; пер. з франц. І. Тарасюк. – Львів : Літопис, 2000. – 204 с.
- 135.Сервий. Коментарии к «Энеиде» / Сервий ; пер. с лат. Н.Федорова // Вергилий. Энеида / Вергилий ; пер. с лат. С. Ошерова с коммент. Сервия. – М. : Лабиринт. – С. 260–285.
- 136.Силюнас В. Ромео и Джульетта / В. Силюнас // Театр. – 1970. – № 10. – С. 21–27.
- 137.Словник античної міфології / уклад. І.Я. Козовик, О.Д.Пономарів. – К. : Наук. думка, 1989. – 238 с.
- 138.Смирнов А. Ромео и Джульетта. Послесловие к «Ромео и Джульетте» / А. Смирнов // Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / У. Шекспир. – М. : Искусство, 1958. – Т.3. – С. 517–525.
- 139.Содомора А. Дві барви часу Публія Овідія Назона / А. Содомора // Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Овідій ; пер. з лат., передмова і коментарі А. Содомори. – К. : Основи, 1999. – С. 5–29.
- 140.Содомора А. Жива античність / А. Содомора. – Львів : Срібне слово, 2008. – 181 с.
- 141.Содомора А. Співець одвічних перетвілень / А. Содомора // Публій Овідій Назон. Метаморфози / Публій Овідій Назон пер. з лат., передм. та прим. А.Содомори. – К. : Дніпро, 1985. – С. 5–14.
- 142.Содомора А. Драматургічна майстерність Есхіла / А. Содомора // Есхіл. Трагедії / Есхіл. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–20.
- 143.Содомора А. У ритмах елегійного двовірша / А. Содомора // Римська елегія. Галл. Тібул. Проперцій. Овідій / пер. з лат. А.Содомора. – Львів : Літопис, 2009. – С. 7–34.
- 144.Соколов В.В. Очерки философии эпохи Возрождения / В.В. Соколов. –

М. : Высшая школа, 1962. – 166 с.

145.Соловйов В. Смысл любви / В. Соловйов. – К. : Лыбидь, 1991. – 64 с.

146.Софокл. Антигона / пер. з давньогр. Б. Тена // Трагедії / Софокл ; перекл. з давньогр. – К. : Дніпро, 1989. – С. 125–170.

147.Тіандеръ К. Общий курс исторій античныхъ и западныхъ литературъ. Возрождение / К. Тіандеръ. – Петроградъ : Типо-Литографія А.Э. Винеке, 1915. – Вып. II. – 109 с.

148.Томашевский Н. Предисловие // Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – М., 1989. – с. 5-18.

149.Тіт Лукрецій Кар. Про природу речей / Кар Тіт Лукрецій ; пер. з лат. А. Содомори. – К. : Дніпро, 1968. – 190 с.

150.Тит Ливий. История Рима от основания города / Ливий Тит ; пер. В.М.Смирин. – М. : Наука, 1989. – Т. 1. – 416 с.

151.Тронский И.М. История античной литературы / И.М. Тронский. – 4-е изд. испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1983. – 462 с.

152.Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии / А.Н. Уайтхед ; пер. с англ. А.Ф. Грязнова, И.Т. Касавина и др. – М. : Прогресс, 1990. – 718 с.

153.Феокрит. Идиллии и эпиграммы / Феокрит ; пер. с древнегр. М.Е.Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 326 с.

154.Философия любви / под общ. ред. Д.П. Горского ; сост. А.А. Ивин. – М. : Изд-во полит. лит., 1990. – 509 с.

155.Філософський енциклопедичний словник / за ред. В.І. Шинкарук. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.

156.Фоменко О. Прозаїчна версія Ромео та Джульєтти: спроба лінгвістичного аналізу / О. Фоменко // Ренесансні студії. – Запоріжжя : Запорізь. держ. університет, 1999. – Вип. 3. – С. 94–102.

157.Франко І. Антоній і Клеопатра / Твори : в 20 т. / І. Франко. – К. : Держ. вид-во худож. літ., 1955. – Т. 18. – С. 373–380.

158.Франко І. Ромео та Джульєтта / Твори : в 20 т. / І. Франко. – К. : Держ. вид-во худож. літ., 1955. – Т. 18. – С. 356–365.

159. Франческа Петрарка Лирика. Автобиографическая проза / Ф. Петрарка; пер. с итал. и латинського. – М. : Правда, 1989. – 484 с.
160. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / З. Фройд ; пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
161. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. – М. : Республика, 1932. – 430 с.
162. Цицерон Марк Туллій. Про державу, про закони, про природу богів / Марк Туллій Цицерон ; пер. з лат. В. Литвинова. – К. : Основи, 1998. – 476 с.
163. Ченча А. Овидий в изгнании / Альфред Черча ; пер. с англ. – СПб. : Изд-е В. Ковалевского, 1877. – 168 с.
164. Шаповалова М.С., Рубанова Г.А., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури / М.С. Шаповалова. – Львів: Світ. – 1993. – 311с.
165. Шах-Майстренко М. Медицина і здоров'я в античних міфах / М. Шах-Майстренко. – Одеса–Полтава : Археологія, 2000. – 109 с.
166. Шах-Майстренко М.І. Шевченко і антична література / М.І. Шах-Майстренко. – К. : Фахівець, 1999. – 293 с.
167. Шекспір В. Венера і Адоніс / пер. з англ. О. Моокровельський // Твори : в 6 т. / В. Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 539–571.
168. Шекспір В. Сон літньої ночі / В. Шекспір. Твори в 6 т. – Т. 2.; пер. Ю. Лісняк. – К.: Дніпро, 1985. – С.414-476.
169. Шекспір В. Гамлет, принц Датський / пер. з англ. Л.Гребінка // Твори : в 6т. / В. Шекспір. – К. : Дніпро,1986. – Т. 5. – С. 5–118.
170. Шекспір В. Лукреція / пер. з англ. М. Литвинець // Твори : в 6 т. / В. Шекспір. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 572–620.
171. Шекспір В. Ромео і Джулієта / пер. з англ. І.Стешенко // Твори : в 6т. / В. Шекспір. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 311–413.
172. Шекспір В. Сонети / В. Шекспір ; пер. з англ. Д. Павличка. – Львів: Літопис, 1998. – 354 с.
173. Шекспір В. Антоній и Клеопатра / пер. з англ. Б. Тена // Твори : в 6 т. /

В. Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 416–526.

174.Шервинский С. «Amores» Овидия / С. Шервинский // Публий Овидий Назон. Amores. Любовные элегии / Публий Овидий Назон ; пер. С. Шервинского. – М. : Худож. лит., 1963. – С. 5–23.

175.Шестаков В. Русский Эрос, или Философия любви в России / В. Шестаков. – М. : Прогресс, 1991. – 448 с.

176.Шестаков В.П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В.П. Шестаков. – М. : Республика; ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. – 464 с.

177.Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма /

Р.И. Хлодовский // М. : Наука, 1974. – 174 с.

178.Шопенгауер А. Избранные произведения / А. Шопенгауер. – М. : Просвещение, 1992. – 479 с.

179.Юнг К.К. Душа и миф: шесть архетипов / К.К. Юнг ; пер. с англ. В.В. Наукманова. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384с.

180.Юнг К. Либи́до, его метаморфозы и символы : в 2 т. / Карл Юнг ; пер. с нем. Э.К. Менстера. – СПб. : Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – Т. 2. – 415 с.

181.Alberoni F. Falling in Love and Loving / F.Alberoni. – New York, 1983. – 166 p.

182.Bloom A.D. Shakespeare on love and friendship / Allan David Bloom. – Chicago : the university of Chicago press, 2000. – 150 p.

183.Brooke A. Romeus and Juliet / Arthur Brooke, Matteo Bandello, Peter Augustin Daniel. – Trübner, 1875. – 144 p.

184.Cavalcanti G. Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti / Guido Cavalcanti ; transl. Ezra Pound. – BiblioBazaar, LLC, 2009. – 146 p.

185.Corstius J.B. Introduction to the Comparative Study of Literature / Jan Brandt Corstius. – New York : Randon House, 1968. – 212 p.

186.Dante A. La Vita Nuova / A. Dante ; [com introduzione commento e glossario di G. Melodia]. – Milano, 1905. – 126 p.

187. Dante A. *The Divine Comedy / Alighieri Dante*. – London : Everyman's Library, 1995. – 798 p.
188. Duer Forest De Alexandra. *From Plato to Dante*. – London : University of Warwick, 2003. – 358 p.
189. Iafont A. *Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture (Interacting with eros: Ovid and Shakespeare) / A. Iafont*. – London : Ashgate Publishing, Ltd, 2013. – 216 p.
190. Freccero J. *Dante: The poetics of conversion / J. Freccero*. – USA, 1986. – 321 p.
191. Grimal P. *Dictionnaire de la mythologie grecque a romaine / P. Grimal*. – Paris : P.U. F., 1951. – 576 p.
192. Gugel G. *Orpheus' Gang in die Unterwelt in die Methamorphosen Ovids // In Zwa antica godiste anne / G. Gugel*. – Skoplje, 1972. – S. 35–59.
193. Gulien C. *The challenge of Comparative Literature / Claudio Gulien ; translated by Cola Franzen*. – Cambridge; Massachusetts London : Harvard University Press, 1993. – 452 p.
194. Hesiodus. *Theogonie / Hesiodus ; [mit einleitung und kurzen kommentar versehen von Wolf Aly]*. – Heidenberg : C. Winter, 1913. – 696 s.
195. Hede J. *Reading Dante: The Pursuit of Meaning. / J. Hede* – New York : Lexington Books, 2007. – 304 p.
196. Herford C.H. *Shakespeare's Treatment of Love Marriage and Other Essays / G.H. Herford*. – London : Forgotten Books, 2015. – 212 p.
197. Hunger H. *Lexicon der griechischen und romischen Mithologie / H. Hunger*. – Wien : Hollinek, 1953. – 372 p.
198. Lovejoy A.O. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea / A.O. Lovejoy*. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1964. – 382 p.
199. Ludwig P.W. *Eros and Polis : Desire and Community in Greek Political Theory / Paul W. Ludwig*. – Cambridge University Press, 2002. – 398 p.
200. McDonald R. *Shakespeare: an anthology of criticism and theory, 1945–2000 / R. McDonald*. – UK : Oxford, Blackwell Publishing ltd., 2004. – 908

p.

201.Mirandola G.P.D. Oration on the Dignity of Man / Giovanni Pico Della Mirandola, Aloysius Robert Caponigri. – Regnery Pub., 1996. – 71 p.

202.Mirsky M. Dante, Eros and Kabbalah / Mark Mirsky. – New York : Syracuse university press, 2003. – 234 p.

203.Ovidii P. Nasonis Fastorum II. Opera / P. Ovidii ; [curante. Joanne Petro Millero]. – Berolini : Sumptibus A. Haude et I.C. Speneri, 1757. – T. III – P. 51–56.

204.Ovidius P. Naso. Carmina. Methamorphoses / P. Naso Ovidius. – Lipsiae : Teubner, 1911. – Vol. 2. – 340 p.

205.Parandowski J. Eros na Olimpie / Jan Parandowski. – Warszawa : Ksiazka i Wiedza, 1978. – 133 s.

206.Rhodes J. M. Eros, Wisdom and Silence. Plato's Erotic Dialogues / James M. Rhodes. – University of Missouri Press, 2003. – 573 p.

207.Rubin H. Dante in Love : The World's Greatest Poem and How it Made History. – New York : Shuster publishing house, 2005. – 288 p.

208.Shakespeare W. The complete works of William Shakespeare / W. Shakespeare. – Glasgow : Harper Collins Publishers, 2006. – 1248 p.

209.Segal C. Ovid's Orpheus and Augustan ideology / C. Segal // Transaction of American Philological Association : Ginn & Co. – 1972. – Vol. 103. – P. 473–494.

210.Vergilius P. Maro. Aeneis / P. Maro Vergilius ; [in usum scholarum. Recognovit Otto Ribbeck]. – Lipsiae : Teubner, 1884. – 356 p.

211.Vergilius P. Maro. Bucolica. Georgica / P. Maro Vergilius ; [recognovit Otto Grithling]. – Lipsiae : Teubner, 1894. – Vol. I. – 208 p.

212.Werner C., Rhonda M. L. Eros According to Dante, Shakespeare, Jane Austen, and the Rev. Al Green. – New York : White Cloud Press, 2015. – 160 p.

213.Wimmel W. Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit. – Wiesbaden : Steiner, 1960. – 344 s.