008
П18

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний аерокосмічний університет
ім. М.Є. Жуковського
«Харківський авіаційний інститут»

Н.І. Парафійник, А.Є. Прилуцька

# УКРАЇНСЬКА І ЗАРУБІЖНА КУЛЬТУРА

Частина 2

## ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Хрестоматія

Научно-техническая
библиотека
"ХАИ"
kn0742700
НАУКОВО-ТЕХНІЧНА
БІБЛІОТЕКА
Національного аерокосмічного
університету ім. М.Є.Жуковського
«Харківський авіаційний інститут»

Харків «ХАІ» 2006

[008+Т3(иУкр)-7+Т3(0)-7]

ББК 63. (0) я 73
У 45

Українська і зарубіжна культура. – Ч.2. Історія світової і української культури / Н.І. Парафійник, А.Є. Прилуцька. – Хрестоматія. – Харків: Нац. аерокосм. ун-т « Харк. авіац. ін-т.», 2006. – 368 с.

У другій частині хрестоматії «Історія світової і української культури» розглянуто фундаментальні досягнення світової та вітчизняної культури, починаючи від первісного суспільства і закінчуючи початком XXI ст.

Подано тексти, які дають уяву про побут, звичаї, релігійні, міфологічні, філософські, правові, політичні погляди, досягнення в галузі архітектури, скульптури, літератури, образотворчого мистецтва різних народів світу. Важливе місце відведено національним духовним надбанням.

Для студентів технічних вузів, викладачів культурології, а також усіх тих, кого цікавить історія розвитку світової та вітчизняної культури.

Рецензенти: д-р філос. наук, проф. Я.М. Білик,
д-р філос. наук, проф. М.В. Дяченко

© Національний аерокосмічний університет ім. М.Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут», 2006 р.

# ПЕРЕДМОВА

Культура людства багата і різноманітна. Вона виникла на самих древніх етапах розвитку суспільства і нерозривно зв'язана з його історією. Весь навколишній світ – це світ культури. Знаряддя праці і засоби транспорту, технічні винаходи і наукові відкриття, мова і писемність, твори мистецтва і норми моралі, філософські вчення і системи політичної влади, правові кодекси і релігійні вірування, методи освіти та виховання, охорона здоров'я і спорт, традиції і ритуали – усе це прояви творчої ініціативи та діяльності людини.

Кожен народ робить свій внесок у загальний фонд світової культури, розвиває свою національну культуру. В суспільстві відбувається постійний процес збагачення культури.

Культура є особливим способом життєдіяльності людини. Людина сама створює світ культури, і в той же час її духовно–моральне становлення та вдосконалення можливі лише через долучення до матеріальних і духовних цінностей культури. Культура є своєрідним генотипом суспільства, специфічним способом організації і розвитку людини.

Збереження культурної спадщини, підтримка самобутніх культур різних народів, установлення контактів з метою взаєморозуміння і збагачення культур, розвиток духовних інтересів особистості – усе це стає всесвітніми і глобальними проблемами, що вимагають об'єднання зусиль і енергії політиків, діячів культури, кожної людини. Від рівня культури істотно залежить успішна реалізація соціальних проектів і реформ відновлення суспільства, мир і злагода в міжнаціональних відносинах, удосконалення якості життя людей.

Хрестоматія знайомить студентів з фундаментальними досягненнями світової і вітчизняної культури, дає можливість зрозуміти єдність і різноманітність культур світу. В ній історія світової культури подана починаючи від первісного суспільства і закінчуючи початком XXI ст. До хрестоматії включено тексти, які знайомлять читачів з релігійними віруваннями, міфологією, звичаями і традиціями, архітектурою, скульптурою, літературою, філософськими та науковими поглядами різних народів.

Досвід, нагромаджений людством протягом всієї його історії, - джерело неоціненної допомоги у вирішенні багатьох актуальних проблем сучасності в умовах глобалізаційних процесів. Хрестоматія дає можливість студентам долучитися до духовних надбань народів світу. Діалог культур можливий лише через засвоєння культурних цінностей.

## ПЕРВІСНА КУЛЬТУРА

Первісна культура – перший етап у розвитку культури. Первісне суспільство було найтривалішим в історії людства. За найновішими даними, воно бере початок не менш ніж півтора мільони років тому, а закінчується в межах останніх п'яти тисяч років: в Азії та Африці перші цивілізації виникли на зламі IV–III тис. до н.е., в Європі – в I тис. до н.е., в Америці – в I тис. н.е. Отже, первісне суспільство у своєму розвитку охоплює період – від появи людини до виникнення перших цивілізацій.

Первісній культурі властиві такі характерні риси:

- гомогенність (однорідність), яка визначалася відсутністю поділу на групи людей з протилежними інтересами і відсутністю суперечок у сфері ціннісних орієнтирів;
- синкретизм – для первісних людей усі явища однотипні, усі речі, рослини та тварини одухотворені;
- ритуалізація всіх сторін життя.

Сьогодні на планеті залишилося до 50 тис. осіб, які знаходяться на стадії первісної культури.

### *Хронологія і періодизація первісного суспільства*

Первобытно-общинный строй был самым длительным по времени – более миллиона лет – этапом истории человечества. Определить его нижнюю грань сколько-нибудь точно нелегко. В настоящее время одни ученые считают, что древнейший человек (а тем самым и первобытное общество) возник 1,5 – 1 млн лет назад, другие относят его появление ко времени более 2,5 млн лет назад. Верхняя грань первобытно-общинного строя колеблется в пределах последних 5 тыс. лет. В Азии и Африке первые классовые общества и государства сложились на рубеже 4–го и 3–го тыс. до н.э., в Америке – в 1–м тыс. н.э., в других областях ойкумены (ойкумены – заселенная человеком часть земного шара) – еще позднее.

Известное уже древнекитайским и древнеримским философам деление древнейшей истории на три века – каменный, бронзовый (медный) и железный – получило научную разработку в XIX – начале XX в., когда были в основном типологизированы эпохи и стадии этих веков. Каменный век начинается с древнекаменного (палеолита), в котором сейчас большинство ученых выделяет эпохи раннего (нижнего), среднего и позднего (верхнего) палеолита. Затем следует переходная эпоха среднекаменного века (мезолита), который иногда называют «послепалеолитом» (эпипалеолитом), или «преднеолитом» (протонеолитом), иногда же не выделяют вообще. Заключительная эпоха каменного века – новокаменный век (неолит). В конце его появляются первые орудия из меди, что дает основание говорить об особой стадии энеолита или халколита. Схемы внутренней периодизации новокаменного, бронзового и железного веков на стадии у разных исследователей сильно

отличаются друг от друга. Еще более различаются выделяемые внутри стадий культуры или фазы, называемые по тем областям, где они были впервые обнаружены.

Для большей части ойкумены нижний палеолит закончился приблизительно 100 тыс. лет, средний палеолит – 45–40 тыс., верхний палеолит – 12–10 тыс., мезолит – не ранее 8 тыс. и неолит – не ранее 5 тыс. лет назад. Бронзовый век длился до начала 1–го тыс. до н.э., когда начался век железа.

Времени существования человека приблизительно соответствует четвертичный период. Он делится на две эпохи: предледниковую и ледниковую (плейстоцен) и послеледниковую (голоцен).

*(Алексеев В.П., Першиц А.И. История первобытного общества. – М., 1990. – С.6 – 8)*

### *Первісне мистецтво*

В 1868 году в Испании, в провинции Сантандер, была обнаружена пещера, вход в которую был засыпан обвалом. Девять лет спустя испанский археолог Марселино де Савтуола, занимавшийся раскопками в Альтамирской пещере, обнаружил не замеченные им ранее изображения на стенах и потолке пещеры. Это открытие, собственно, принадлежит его дочери, которая обратила внимание на рисунки, покрывавшие темные своды пещеры. Альтамира была первой из многих десятков подобных пещер, обнаруженных позднее на территории Франции и Испании. Открытие было опубликовано, но материал оказался до такой степени неожиданным и сенсационным, что археологи сочли его подделкой. Однако вскоре удивительная живопись Альтамиры была забыта. О ней вспомнили лишь в 1897 году, когда французский археолог Эмиль Ривьер сумел доказать подлинность петроглифов, обнаруженных им на стенах пещеры Ла Мут (Дордонь). Их древнее происхождение доказывалось уже тем, что вход в пещеру был завален породами четвертичного периода.

К настоящему времени в результате целенаправленных поисков только во Франции обнаружено около ста пещер с изображениями и другими следами пребывания в них первобытного человека. И все же одно из самых выдающихся открытий было сделано совершенно случайно в сентябре 1940 года. Пещера Ласко во Франции, ставшая еще более знаменитой, чем Альтамира, была обнаружена четырьмя мальчиками, которые, играя, забрались в яму, открывшуюся под корнями упавшего после бури дерева. Эта пещера, которую называют «доисторической сикстинской капеллой», превращена теперь в первоклассно оборудованный музей. Живопись Ласко принадлежит к числу самых совершенных художественных созданий эпохи палеолита. Ее древнейшие изображения датируются приблизительно XVIII тысячелетием до н.э.

Высокое качество живописи, ее превосходная сохранность позволяют рассматривать этот комплекс как классический образец пещерного

искусства. Ознакомление с ним может дать представление о некоторых общих особенностях пещерной живописи: о расположении фигур в отдельных частях пещеры и по отношению друг к другу, об их количестве и размерах, о соотношении сюжетов и т.д. Осмотр начинается с «Большого зала», или «Зала быков», как его еще называют. С левой стороны, на некотором расстоянии от входа, разворачивается, уходя в глубину пещеры, длинный фриз, состоящий из разномасштабных изображений различных животных. Этот ряд открывается странной фигурой крупного зверя с тупой квадратной мордой и большим отвисшим брюхом. На его корпусе темной краской отчетливо прорисованы широкие овалы, а от лба отходят две длинные прямые линии, напоминающие рога. Сразу же за ним следует вереница скачущих диких лошадей, перекрывающая огромное изображение быка, тело которого покрыто мелкими темными пятнами. Прямо напротив него изображен другой бык такого же размера, как и первый (около четырех метров в длину), между ними очень тонко прорисованные фигурки северных оленей с большими ветвистыми рогами.

С правой стороны пещеры изображения начинаются на большом расстоянии от входа – в глубине зала. Здесь над всем также доминируют две фигуры быков, среди них самая большая достигает шести метров. Передние ноги быка перекрывают темно-красные силуэты коровы с теленком. Кроме них здесь отчетливо различимы изображения оленей, медведя и лошади.

«Большой зал» заканчивается узким, постепенно расширяющимся проходом, своды которого сплошь покрыты изображениями диких лошадей, бизонов, баранов. Среди этих изображений, а иногда поверх них нанесены различные схематические знаки: разноцветные волнистые линии, прямоугольники, разбитые на квадраты, стилизованные растительные формы.

Наиболее динамичны и эффектны изображения лошадей, написанные светлой и золотистой охрой с черной контурной обводкой и тонким рисунком, передающим не только отдельные детали, но и перспективу. Интересен также фриз из маленьких темных фигур низкорослых степных лошадей, напоминающих пони. Над ними четко моделированное объемное изображение коровы, приготовившейся к прыжку через изгородь или яму-ловушку.

Направо от центральной части «Большого зала» очень узкий и низкий пятнадцатиметровый проход ведет в просторное помещение, состоящее из двух частей: основной – так называемый «неф» и боковой – «апсида». Здесь изображения не сливаются в один сплошной фриз, а размещены компактными группами. В начале первой большой группы на левой стене «нефа» полустершиеся небольшие изображения двух лошадей, различимые только благодаря врезанному контурному рисунку. Тут же – фриз из восьми голов каменных баранов, причем четыре головы написаны красной, а другие четыре – черной краской. Интересно, что на противоположной стене такой же фриз образуют пять оленьих голов,

причем эта композиция – единственная на длинной левой стене «нефа». Других изображений здесь нет. Зато с правой стороны многочисленные живописные и петроглифические изображения разбросаны по всему своду уходящего вглубь узкого коридора. Среди них особенно примечательна фигура коровы с маленькой головкой, изящно изогнутыми рогами и огромным раздутым туловищем. Под ее задними ногами три больших прямоугольника, разбитых на цветные квадраты (возможно, это изображения ям-ловушек). Громадный темный силуэт коровы с процарапанным контуром перекрывает более мелкие фигуры животных. На той же стене – изображения лошадей, бизонов и различные схематические рисунки, среди которых отчетливо различимы знаки стрелы или копья, нанесенные поверх корпуса животных. Так, например, два силуэта – коня и бизона – имеют по семь знаков стрелы каждый.

Последнее помещение пещеры, так называемая «апсида», представляет собой углубление в правой части «нефа», которое заканчивается коротким узким проходом. Здесь среди других изображений обращает на себя внимание единственная в своем роде сцена, расшифровать которую пытаются многие специалисты. В центре – падающая навзничь фигура мужчины с птичьей головой; прямо перед ней – с выставленными вперед изогнутыми рогами раненый бизон с вываливающимися внутренностями. Место ранения по диагонали пересекает длинное копье. Рядом с падающим человеком изображен длинный предмет с навершием в виде птицы. Слева фигура уходящего носорога, написанная в том же стиле и той же черной краской, что и остальные. Два ряда точек заполняют пространство между фигурой носорога и основной частью композиции, как бы указывая на причастность данного персонажа к изображенной сцене. Все говорит о том, что здесь изображено конкретное событие: гибель человека в результате нападения разъяренного, смертельно раненного бизона. Присутствие носорога, непосредственно не участвующего в действии, заставляет предположить, что художник хотел рассказать о событии, разворачивающемся во времени: между бизоном и носорогом произошел поединок. В то время как победитель-носорог удаляется, появляется охотник, уверенный в надежности своей маскировки, но раненый бизон неожиданно обрушивает на него свою ярость. Неловко брошенное копье ломается, охотник падает, роняя копьеметалку, украшенную фигуркой птицы.

В палеолитическом искусстве эта сцена не имеет аналогий. Она настолько необычна, что датировку этого изображения можно было бы считать спорной, если бы не его техника и стиль, типичные для одной из ранних стадий мадленского периода.

Пещерное искусство в своем развитии проходит ряд последовательных стадий, начиная с неясных знаков и первых примитивных рисунков, относящихся к самому началу верхнего палеолита. Насчитывают пять основных периодов эволюции пещерного искусства. Каждому из них соответствует группа памятников, имеющая свои стилистические

особенности, технику, круг сюжетов.

*Первая* группа объединяет художественные памятники, относящиеся к периоду, охватывающему около пятнадцати тысячелетий. Среди самых ранних – «негативные» изображения руки, выполненные обводкой по контуру или разбрызгиванием краски, заполняющей открытые участки. Позднее появляется изображение, сделанное отпечатыванием руки, смоченной краской. Тем же временем датируются волнистые линии и другие неопределенные знаки, прочерченные пальцами по мягкой глине.

Затем возникают первые неуверенные, суммарные контуры, в которых угадываются фигурки животных. Процарапанные линии, очерчивающие эти фигуры, – тонкие, неровные и прерывистые. Изображения часто не закончены, детали отсутствуют, пропорции не соблюдены. Такие рисунки сохранились в пещерах Ласко, Фон де Гом, Пеш Мерль, Ла Мут – во Франции, в Альтамире и других пещерах Испании. Контурная линия прочерченных рисунков постепенно углубляется, а красочная – становится шире и уверенней. Поверхность внутри контура иногда заполняется черной или красной краской без детальной разработки (Альтамира, Пеш Мерль, Ласко).

Одновременно с применением в живописи второго цвета делаются первые попытки передачи перспективы.

Тело животного изображается в профиль, а копыта и рога – в фас или в три четверти.

Живопись и петроглифы развиваются параллельно. К концу первого периода появляются изображения, в которых совмещаются обе техники.

Значительный промежуток между первой и второй группами представлен главным образом небольшими рисунками на кости и камне и анималистической пластикой. В это время были созданы барельефы, найденные в Рок де Сер (Франция), которые, как предполагают, составляли один сплошной фриз. Среди типичных для стиля этого времени коротконогих массивных фигур лошадей и бизонов странно выглядит маленькая сценка, изображающая человека, преследуемого быком. Рельефы, напоминающие по стилю врезанные контурные изображения, сохраняют ощутимую связь с плоской поверхностью камня.

*Второй* период – XVIII–XV тыс. до н.э. В живописи, вначале контурной и плоскостной, постепенно намечается переход к детализации: косыми параллельными штрихами изображается шерсть, вводятся дополнительные цвета (различные оттенки желтой и красной охры) для изображения пятен на шкурах быков, лошадей, бизонов. Рисунок на шкуре иногда выскабливается. Линия контура также меняется: обнаруживая стремление к передаче объема, она становится то ярче, то темнее, отмечая светлые и теневые части фигуры, выпуклости сочленений, складки и массы шерсти, например гривы лошадей, массивные загривки бизонов и т.п. В некоторых случаях контуры или наиболее выразительные детали подчеркиваются врезанной линией. Живопись и петроглифы этого времени находятся в пещерах Ласко, Пеш Мерль, Ла Пасьега и др.

В следующем, *третьем*, периоде – XII тыс. до н.э. – пещерное искусство достигает своего апогея. В это время были созданы громадные анималистические ансамбли, покрывающие своды самых глубоких пещер, – Руфиньяк, Ньо, Труа Фрер, Монтеспан. Поражают своим реализмом знаменитые изображения бизонов на потолке Альтамирской пещеры, лучшие произведения в пещерах Ласко, Фон де Гом, Ла Мадлен, Комбарелль, Бернифаль, Марсула и многих других. Об анималистической живописи (этого периода) можно было бы сказать, что она достигла самых больших высот развитого реалистического искусства благодаря передаче объема и перспективы, пропорциональности построения фигур, применению полихромии, передаче движения, если бы не отсутствие связи между отдельными предметами, когда фигуры образуют беспорядочные хаотические нагромождения. Лишь изредка делаются слабые попытки изобразить простейшую сценку, объединяющую две, реже – три фигуры.

Уже в конце этого сравнительно короткого периода большое мастерство, идущее от совершенного овладения техникой рисунка и живописи и яркого конкретного образного мышления, постепенно перерождается в техническую виртуозность. Линия рисунка становится более динамичной, но изображение в целом утрачивает живость непосредственного восприятия. Размеры петроглифических изображений уменьшаются, линия вреза делается тоньше. Живопись постепенно теряет объемность и становится плоскостной.

*Четвертый* период отмечен усилением стилизации, хотя порой еще сохраняется моделировка, воспроизводится объем. Больше всего подвержены процессу стилизации наиболее древние традиционные сюжеты: рука, например, изображается в виде граблей с пятью зубьями.

*Пятый*, последний, период развития палеолитического искусства в Европе характеризуется отсутствием фигуративных реалистических изображений. Франко-кантабрийское искусство как бы возвращается к тому, с чего оно начиналось. На стенах пещер появляются беспорядочные переплетения линий, ряды точек, неясные схематические знаки. Геометрические рисунки на масдазильских гальках являются последней стадией этой многотысячелетней эволюции.

Естественно, что выявление и рассмотрение определенных стилистических периодов в значительной мере условно, так как переход от одного стиля к другому происходит постепенно, и между ними лишь в редких случаях можно провести более или менее четкую границу.

Эта эволюция была прослежена на человеческих изображениях, которые, как установлено, относятся к четырем типам, соответствующим четырем последовательным периодам:

1) натуралистические изображения с правильными пропорциями;

2) фигура, чрезмерно суженная в талии, голова круглая, верхняя часть тела образует треугольник, руки тонкие, ноги мощные и длинные;

3) голова изображена в профиль, торс суженный и укороченный, ноги неестественно больших размеров;

4) вся фигура и конечности выполнены единообразными тонкими линиями.

Изображения животных значительно меньше подвержены процессу стилизации. Это говорит о том, что стилизация не всегда является неконтролируемым процессом и не может рассматриваться как «ухудшение образца», как прямая деградация в результате общей утраты мастерства, чувства пропорций и т.д. В данном случае стилизация человеческих фигур отвечает основной цели – изображению действия, движения, массовых сцен.

Эта тенденция развития изобразительных форм от воспроизведения, имитации и осмысления живых, индивидуальных, естественных форм и конкретных ситуаций к явлениям общего порядка, к общей сухой схеме и в конечном счете к знаку прослеживается повсеместно. Эстетическая, познавательная и другие функции искусства постепенно отходят на задний план, уступая место коммуникативной, идеологической, мемориальной.

С конца неолита искусство обогащается все новыми и новыми сюжетами, вместе с тем его изобразительный язык, становясь более общим, емким, теряет свою выразительность, остроту, эмоциональность. Завершается один из циклов процесса постижения окружающего мира: «Когда дух схвачен, образ отбрасывается». Знак, символ – это уже не живое искусство, а его окаменевший продукт.

*(Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство // История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, Античность. – М.,1981. – С. 127 – 134)*

## Релігійні вірування і обряди

### *Анімізм*

Понятие о личной душе, или духе, у примитивных обществ может быть определено следующим образом. Душа есть тонкий, невещественный человеческий образ, по своей природе нечто вроде пара, воздуха или тени. Она составляет причину жизни и мысли в том существе, которое она одушевляет. Она независимо и нераздельно владеет личным сознанием и волей своего телесного обладателя в прошлом и настоящем, она способна покидать тело и переноситься быстро с места на место. Большей частью, неосязаемая и невидимая, она обнаруживает также физическую силу и является людям, спящим и бодрствующим, преимущественно как фантом, как призрак, отделенный от тела, но сходный с ним. Она способна входить в тела других людей, животных и даже вещей, овладевать ими и влиять на них.

*(Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М., 1989. – С. 212 – 213)*

### *Тотемізм*

Понятие тотемизма как формы религии одним из первых получило право гражданства в этнографической и в общей литературе. Под этим термином принято разуметь деление племени на группы, связанные родством по женской или мужской линии, причем каждая из таких групп верит в свое таинственное родство с тем или иным классом материальных предметов – «тотемом» группы, чаще всего видом животных или растений; связь с тотемом обычно проявляется в запрете убивать его и употреблять в пищу, в вере в происхождение группы от своего тотема, в магических обрядах воздействия на него и пр.

Слово «тотем» (алгонкинского происхождения) впервые попало в европейскую научную литературу в конце XVIII в.

Психологической предпосылкой того «специфического отношения между социальной группой и тотемом, чувства единства между обоими», которое составляет самую характерную черту тотемизма, было «отсутствие индивидуализма», тот «коллективизм рода» ..., на почве которого не могло еще развиться представление об индивидуальной душе, почему тотемизм и нельзя выводить из анимистических идей. Психология близости человеческой группы к тотему могла сложиться в условиях того охотничьего быта, при котором человек был наедине со зверями и не обладал высокой техникой, которая бы подняла его над ними; образы хищных или хитрых зверей, с которыми человек боролся, носились перед его сознанием и в часы его досуга. Этот «круг мыслей анимализма» и был ... «той питательной почвой, из которой вырос тотемизм».

*(Токарев С.А. Ранние формы религии. – М., 1989. – С. 51 – 53)*

### *Шаманізм*

Понятие шаманизма (шаманства, «шаманского закона») вошло в литературу очень давно – еще в XVIII в., а о шаманах народов Сибири имеются упоминания в письменных источниках еще более раннего времени: в «отписках» и «доездах» русских служилых людей, в ясачных книгах и других документах XVII в., а немного позднее и в сочинениях иностранцев.

Подавляющее большинство исследователей хорошо видело наиболее типичную особенность шаманизма – применение методов экстатического общения со сверхъестественным миром и в связи с этим выделение особых лиц, которым приписывается способность такого общения. Эта бросающаяся в глаза черта шаманизма настолько для него характерна, что шаманские обряды и верования без особых затруднений замечались, описывались и правильно классифицировались исследователями, в какой бы стране, у какого бы народа они ни встречались.

Обычный ритуал действия шамана – это так называемое камлание – исступленная пляска с пением, ударами в бубен, громом железных

подвесок и т. д. Камлание рассматривается как способ общения с духами, что достигается двумя путями: или духи вселяются в тело шамана (либо в его бубен), или, напротив, душа шамана отправляется в путешествие в царство духов. В действительности смысл камлания состоит в гипнозе окружающих и в самогипнозе, благодаря которому шаман не только заставляет зрителей верить в свои сверхъестественные способности, но обычно верит в них и сам и во время камлания переживает галлюцинации. По мнению целого ряда наблюдателей, шаманское камлание очень напоминает истерический припадок, да и вообще шаманы обычно нервные, склонные к истерии люди. Цель шаманских обрядов состоит по большей части в лечении людей или животных, а также в борьбе с разными другими несчастьями, в гадании об успехе промысла и т.п.

*(Токарев С.А. Ранние формы религии. – М. 1989. – С. 267 – 271)*

### ***Магія***

Магическое мышление основывается на двух принципах. Первый из них гласит: подобное производит подобное или следствие похоже на свою причину. Согласно второму принципу, вещи, которые раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта. Первый принцип может быть назван законом подобия, а второй – законом соприкосновения или заражения. Из первого принципа, а именно из закона подобия, маг делает вывод, что он может произвести любое желаемое действие путем простого подражания ему. На основании второго принципа он делает вывод, что все то, что он проделывает с предметом, окажет воздействие и на личность, которая однажды была с этим предметом в соприкосновении (как часть его тела или иначе). Гомеопатической, или имитативной, магией можно назвать колдовские приемы, основанные на законе подобия. Контагиозной магией могут быть названы колдовские приемы, основанные на законе соприкосновения или заражения.

Магия является искаженной системой природных законов и ложным руководящим принципом поведения; это одновременно и ложная наука, и бесплодное искусство. Как система природных законов, то есть совокупность правил, которые «определяют» последовательность событий в мире, она может быть названа магией теоретической. В качестве же предписаний, которым люди должны следовать, чтобы достигать своих целей, она может называться магией практической. Вместе с тем следует иметь в виду, что первобытный колдун знает магию только с ее практической стороны. Он никогда не подвергает анализу мыслительные процессы, на которых основываются его действия, никогда не размышляет над заключенными в них абстрактными принципами. Как и большинство людей, он рассуждает так же, как переваривает пищу, – в полном неведении относительно интеллектуальных и физиологических процессов, необходимых для мышления и для пищеварения. Короче, магия является

для него искусством, а не наукой; сама идея науки отсутствует в его неразвитом уме.

Обе разновидности магии – гомеопатическая и контагиозная – могут быть обозначены единым термином – симпатическая магия, поскольку в обоих случаях допускается, что благодаря тайной симпатии вещи воздействуют друг на друга на расстоянии и импульс передается от одной к другой посредством чего-то похожего на невидимый эфир.

Вероятно, наиболее привычным применением принципа «подобное производит подобное» являются предпринимавшиеся многими народами в разные эпохи попытки нанести вред врагу или погубить его путем нанесения увечий его изображению или уничтожению последнего в полной уверенности, что человек, против которого направлены эти магические действия, испытает при этом те же страдания или умрет. В доказательство широкой распространенности этого обычая во всем мире и его удивительной живучести мы приведем лишь некоторые из очень многих примеров.

Например, когда индеец племени оджибвеев хочет навлечь на кого-то напасть, он изготовляет деревянное изображение своего врага и вгоняет в его голову (или сердце) иглу или выпускает в него стрелу в уверенности, что сто́ит игле или стреле пронзить куклу, как враг почувствует в этой части тела острую боль. Если же он намеревается убить врага на месте, он сжигает и хоронит куклу, произнося при этом магические заклинания.

Малайское колдовство заключается в следующем. Берутся обрезки ногтей, волосы, ресницы или слюна намеченной жертвы, так чтобы была представлена каждая часть тела. Затем из воска, добытого в заброшенных пчелиных сотах, изготовляется кукла. В течение семи ночей она медленно сжигается над лампой со словами:

О, я не воск, не воск растапливаю тут,

А сжигаю печень, сердце и селезенку такого-то.

После седьмого раза куклу окончательно растапливают, и жертва «умирает». Это колдовство сочетает в себе принципы гомеопатической и контагиозной магии, поскольку в изображении, изготовляемом по образу и подобию врага, содержатся части тела, некогда бывшие с ним в соприкосновении: ногти, волосы и слюна.

Гомеопатическая магия, прибегающая к посредству изображений, обычно практиковалась со злонамеренной целью отправить на тот свет нежелательных людей. Но она использовалась (хотя куда более редко) и с благожелательными намерениями, например, чтобы оказать помощь ближним.

Вера в симпатическое влияние, которое люди и предметы на расстоянии оказывают друг на друга, является одной из существенных черт магии. Наука может питать сомнение по поводу возможности воздействия на расстоянии, но магия не такова. Один из устоев магии – вера в телепатию.

Дикарь убежден не только в том, что магические обряды оказывают

воздействие на людей и предметы на расстоянии, но и в том, что такое же действие могут возыметь простейшие акты обыденной жизни.

Поэтому в особо важных случаях поведение дикаря регулируется более или менее разработанным кодексом правил, пренебрежение которыми, по поверью, может повлечь за собой неудачу и даже смерть отсутствующих друзей или родственников.

Когда отряд мужчин уходит на охоту или на войну, предполагается, что оставшиеся дома родственники будут делать одно и воздерживаться от другого ради того, чтобы сохранить безопасность охотников или воинов, принести им успех. Приведу некоторые примеры позитивной и негативной телепатии.

Когда лаосский охотник на слонов уходит на промысел, он предупреждает свою жену, чтобы в его отсутствие та не стригла волосы и не умащивала тело маслом, ибо в первом случае слон разорвет сети, а во втором – проскользнет через них.

Фундаментальное допущение магии тождественно, таким образом, воззрению современной науки: в основе как магии, так и науки лежит твердая вера в порядок и единообразие природных явлений. У мага нет сомнения в том, что одни и те же причины всегда будут порождать одни и те же следствия, что свершение нужного обряда, сопровождаемое определенными заклинаниями, неизбежно приведет к желаемому результату, если только колдовство не будет сведено на нет более сильными чарами другого колдуна. Маг не упрашивает высшую силу, не ищет благорасположения переменчивого и своевольного сверхъестественного существа, не унижается перед грозным божеством. Но власть его, сколь бы великой он ее ни считал, никоим образом не является властью произвольной и безграничной. Он располагает ею лишь постольку, поскольку строго следует правилам своего искусства или природным законам, как он их понимает. Пренебрегать этими правилами, преступать эти законы (пусть даже в самом малом) – значит навлекать на себя неудачу и даже подвергать крайней опасности свою жизнь.

*(Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М., 1980. – С. 20 – 61)*

### *Про поховання і поховальний культ*

Термином «погребальный культ» принято обозначать совокупность религиозных обрядов, относящихся к умершим, и связанные с этими обрядами верования. Широкая распространенность погребального культа общеизвестна. Обряды и верования, связанные с покойниками, занимают более или менее видное место во всех религиях – от самых примитивных до наиболее сложных...

Макс Эберт, видный немецкий археолог, предложил иное объяснение происхождения «культа мертвых». По его мнению, культ этот вначале вовсе не был связан с верой в душу и ее посмертное существование, ибо

самого различия души и тела у первобытного человека не существовало, точно так же не было и страха перед умершими, ибо иначе люди не хоронили бы своих мертвецов вблизи жилья или в самом жилье. Корни культа мертвых Эберт видит в том, что первобытный человек не замечал вообще момента наступления смерти и умершего он продолжал считать еще живым, а потому и продолжал заботиться о нем. Связи покойника с его семьей, с домом не прерываются: «крыша грота или хижины еще защищает его, огонь очага согревает, он пьет и ест как прежде». Это есть идея «живого мертвеца». Таким образом, «первоначальный культ мертвых есть не что иное, как продолжение общественных обязанностей за пределами смерти».

Необходимо с самого начала установить существенное разграничение, которое, к сожалению, обычно в науке не проводится. Это: 1) погребальный культ (культ умерших), т.е. совокупность религиозно-магических обрядов и представлений, связанных с погребением умерших или с самими умершими; 2) сами погребальные обычаи, т.е. различные традиционные способы обращения с телом умершего и другие связанные с этим действия, которые могут и не заключать в себе ничего религиозного.

Что это не одно и то же и что погребальные обычаи могут не иметь никакого отношения к религии – это знает всякий; пример – наши современные обычаи, связанные с похоронами; последние могут быть очень торжественными, пышными, сложными, но при этом не связываться ни с какими религиозно-магическими, т.е. суеверными, представлениями. Но когда речь идет о прошлом, и особенно о древнейших памятниках захоронения (эпохи палеолита), то принято думать, что они были непременно связаны с религиозными верованиями. Мало того, обычно принимается за аксиому, что уже самые ранние погребения могли появиться только в результате таких верований. Считается общепризнанным и не требующим доказательств, что наши древнейшие предки хоронили своих мертвецов исключительно в силу суеверных побуждений.

Поэтому само наличие остатков захоронений в эпоху нижнего палеолита (мустьерские погребения) большинством ученых признается бесспорным свидетельством того, что в ту пору существовали уже какие-то религиозно-магические представления. А те исследователи, которые не допускают возможности того, что наши мустьерские предки (неандертальцы) обладали уже религиозными представлениями, пытаются отрицать самый факт существования преднамеренных захоронений в ту эпоху.

Формы погребения у разных народов настолько разнообразны, что их нелегко привести в определенную систему. Археологический материал не может дать даже отдаленного представления об этом разнообразии. Хотя археологи обычно уделяют большое внимание погребальному обряду, но из всех многочисленных способов обращения с телом умершего они имеют

дело, как правило, лишь с двумя: «трупосожжением» и «трупоположением» (т.е. зарыванием в землю), – правда, с модификациями в пределах каждого из этих основных способов. Зато этнографическая литература изобилует описаниями самых разнообразных приемов обращения с покойником.

Попытку классификации этих приемов сделал французский этнограф Жорж Монтандон. Он делит способы обращения с умершими на восемь основных типов:

1) оставление, или выбрасывание;
2) водяное погребение;
3) воздушное погребение;
4) зарывание с двумя разновидностями:
   а) зарывание в землю;
   б) пещерное погребение;
5) кремация;
6) мумификация;
7) рассечение;
8) каннибализм.

Эта классификация не учитывает различных смешанных и более сложных форм погребения.

*(Токарев С.А. Ранние формы религии. – М., 1990. – С. 153 – 165)*

## КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

На рубежі IV–III тис. до н.е. на території Азії та Африки з'являються перші цивілізації. Після багатьох тисячоліть первобутності це були перші класові суспільства з більш чи менш диференційованими формами ідеології, культури, політики, державності.

Цивілізації виникають на основі нової технології життєдіяльності – землеробства. Ефективність землеробства забезпечувалася не тільки теплим кліматом і родючим намулом рік, а й організацією іригаційної справи силами держави. Отже, колективізм виробничої й розподільчої діяльності, поєднання виробничих і управлінських технологій, концентрація енергії та інформації забезпечили передумови для створення цивілізацій. Поява держави свідчить про те, що культура з гомогенної перетворюється на гетерогенну (поява груп людей з протилежними інтересами). Зберегти порядок у такому суспільстві за допомогою єдиної системи табу чи традиційних звичаїв неможливо. Держава примусово забезпечує вигідний певній групі людей тип порядку, використовуючи для цього спеціально озброєних людей. Культура ранніх цивілізацій пов'язана із появою міст.

Під культурою стародавнього Сходу традиційно розуміють культури цивілізацій Єгипту, Дворіччя, Палестини, Фінікії, Індії, Китаю.

Спільною рисою всіх цих цивілізацій є їх належність до східних деспотій, яким в тій чи іншій мірі були властиві монополізація і централізація влади, її

персоніфікація в особі царя, фараона та сакралізація (підлягання релігійним нормам) всього суспільного життя.

## КУЛЬТУРА ЄГИПТУ

Давньоєгипетська цивілізація виникла в північно-східній частині Африки, в долині Нілу. Єгиптом цю країну назвали греки, самі ж єгиптяни називали її Кем («чорна земля»).

Історію і культуру Стародавнього Єгипту прийнято поділяти на такі періоди:

- Додинастійний (4 тис. до н.е.).
- Раннє царство (3200 – 2800 рр. до н.е.).
- Древнє царство (2800 – 2250 рр. до н.е.).
- Середнє царство (2050 – 1750 рр. до н.е.).
- Нове царство (1580 – 1085 рр. до н.е.).
- Пізнє царство (1085 – 332 рр. до н.е.).

Єгиптом, за підрахунками жерця Манефона, правило 30 династій. При перших династіях (раннє царство) Єгипет перетворюється на централізовану ранньорабовласницьку східну деспотію з величезним державним апаратом. На чолі держави стояв фараон, який вважався живим божеством і був предметом загального поклоніння.

Єгипет залишив людству: папірус, монументальну кам'яну архітектуру – піраміди (одне з 7 чудес світу); численні храми, скульптурний портрет, математичні, геометричні, астрономічні знання. До найбільш відомих літературних пам'яток Стародавнього Єгипту відносяться: «Тексти пірамід», «Тексти саркофагів», «Книга Мертвих», «Пісня Арфіста», «Бесіда розчарованого зі своєю душею», які були написані давньоєгипетською мовою.

### *Ніл і його розливи*

І ця країна [Єгипет], і прилегла до неї країна ефіопів, що знаходиться за нею, дістають від Нілу деякі спільні властивості, бо під час підняття води ріка поїть їх, роблячи придатною до життя тільки ту їх частину, яка вкривається [водою] під час поводі, а частину, що лежить вище і далі від течії, залишаючи з обох боків ненаселеною і пустинною через безвіддя. Проте Ніл протікає не через всю Ефіопію, і протікає він не один, і не по прямій лінії, і по землі, недосить добре населеній; а по Єгипту він протікає один через всю країну і по прямій лінії, починаючи від малого порога за Сієною[1], Елефантіною[2], які є кордоном Єгипту і Ефіопії, до впадіння в море. І дійсно, живуть ефіопи здебільшого, як кочовики[3], убого через бідність країни і непомірність клімату і віддаленість від нас; а єгиптянам випало все навпаки, бо вони живуть з самого початку державним і культурним життям і оселилися у відомих місцях, так що і порядки їх відомі. Єгиптяни мають хорошу репутацію, бо вважається, що вони гідно користуються



НАУКОВА БІБЛІОТЕКА Національного аерокосмічного університету ім. М.Є.Жуковського «Харківський авіаційний інститут»

благоденством своєї країни завдяки розумному поділові її і піклуванню про неї.

Вибравши царя, вони поділили масу народу і назвали одних воїнами, других – землеробами, а третіх – жерцями; віданню жерців належать священні справи, а віданню інших – людські; з останніх одні займалися справами воєнними, а другі мирними – землеробством і ремеслами, саме від них і надходили податки цареві. А жерці займалися філософією та астрономією і були царськими співрозмовниками. Країна спочатку поділялася на номи[4], причому десять номів мала Фіваїда[5], десять – область в Дельті та шістнадцять – область, що лежить посередині; дехто говорить, що всіх номів було стільки, скільки дворів у лабіринті[6], а цих останніх було [не] менше тридцяти [шести]; номи знов-таки мали інші підрозділи, тому що більшість поділялася на топархії, які в свою чергу поділялися на частини, а найменшими підрозділами були окремі поля. Потрібний був цей точний і дрібний поділ через постійне змішання меж, яке робить Ніл під час поводі, зменшуючи і збільшуючи окремі частини, змінюючи їх форми і знищуючи всілякі знаки, по яких розрізняється чуже від свого; тому потрібні були нові виміри. Кажуть, що звідси і виникла геометрія, подібно до того, як у фінікіян лічба і арифметика виникли завдяки торгівлі. Як все населення і весь народ в кожному номі поділялися на три частини, так і країна поділялася на три рівні частини. По самій вже природі країна приносить багато плодів, а завдяки зрошенню – ще більше; природно, більше підняття ріки зрошує більше землі, але старання іноді надолужало те, в чому відмовляла природа, так що і при меншому піднятті води зрошується стільки ж землі, скільки при більшому, завдяки каналам і греблям; так, в часи до Петронія[7] найбільша родючість і підняття води були тоді, коли Ніл піднімався на чотирнадцять локтів, коли ж на вісім [локтів], наставав голод; коли ж він [Петроній] управляв країною і висота Нілу дійшла тільки до дванадцяти локтів, родючість була найбільшою, і навіть коли якось висота води доходила всього до восьми [локтів], ніхто не терпів голоду.

Ніл тече від кордонів Ефіопії по прямій лінії на північ до так званої місцевості Дельти. Потім він, розділяючись при верхів'ї, як говорить Платон[8], перетворює цю місцевість немовби у вершину трикутника. А сторони трикутника утворюють рукави, що розділяються в двох напрямах, спускаючись до моря, з правого Соку в напрямі до Пелусія[9], а з лівого до Канопа[10] і сусіднього так званого Гераклея[11], основою ж є берег між Пелусієм і Гераклеоном. Таким чином, течією двох рукавів і морем відрізаний острів, який за схожістю форми називається Дельтою; проте так само називається місцевість при вершині, тому що вона є початком згаданої фігури, і розміщене там село теж називається Дельтою. Отже, Ніл [має] два ці гирла, з яких одно називається Пелусійським, а друге – Канопським і Гераклейським; між ними [є] п'ять інших гирл, вартих згадування, а менших – ще більше, бо багато рукавів, що розгалужуються від самого початку по всьому острову, утворили багато потоків і островів,

так що весь острів став судноплавним, оскільки багато прорито каналів, по яких плавають з такою легкістю, що дехто користується глиняними човнами. Отже, весь острів має в окружності приблизно три тисячі стадіїв, називають його разом з протилежною річковою площею Дельти Нижньою країною; коли Ніл розливається, вона вся зникає під водою і, за винятком жител, стає морем; останні споруджуються на природних горбах або насипах, так що значні міста і села мають здаля вигляд островів.

Більше сорока днів тримається літом вода на висоті, поки не починає потроху спадати; так само стоїть справа, коли [вода] прибуває; протягом шістдесяти днів рівнина остаточно виступає з води і висихає; чим швидше відбувається висихання, тим швидше робиться оранка і сівба і найшвидше там, де гарячіше. Таким же способом зрошується і земля над Дельтою; крім того, ріка приблизно на протязі чотирьох тисяч стадіїв тече прямо по одному й тому самому руслу, хіба тільки коли попадеться який-небудь острів, з яких найбільш значний той, який замикає Гераклейський ном, або якщо де-небудь течія ріки відводиться каналом в яке-небудь велике озеро або область, яку вона може зрошувати, як [наприклад], стоїть справа з [каналом], що зрошує Арсінойський ном і Мерідове озеро[12], і [каналами], що впадають в Мареотіду[13]. Говорячи коротко, зрошуваною областю є тільки та частина Єгипту, яка лежить обабіч Нілу, починаючись від кордонів Ефіопії і доходячи до вершини Дельти, причому безперервний протяг населеної землі лише подекуди досягає трьохсот стадіїв. Таким чином, за винятком значних відхилень, ріка схожа на витягнений пояс. Цю форму річковій долині, про яку я говорю, і всій країні надають гори, що спускаються з обох боків від околиць Сієни до Єгипетського моря[14]: на скільки вони простягаються і на яку відстань вони віддалені одна від одної, на стільки звужується і розливається сама ріка і по-різному міняє форму населеної землі; за горами країна здебільшого безлюдна.

(*Страбон. Географія. XVII, I, 3 – 5 // Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред. В.В. Струве. – К., 1953. – Т. І. – С.24 – 27*)

## Релігія і міфологія

### *Міф про творення*

Благодаря изменчивости египетской религии миф о творении принимает многообразные формы.

В самых ранних вариантах мифа, позднее видоизмененных теологами Гелиополя и Мемфиса, бог солнца Атума-Ра изображается сидящим на первозданной горе и создающим богов, которые его сопровождают. Но Атум сам изображен возникающим из Нун – изначального океана. В варианте мифа, сложившемся в Среднем Египте в Гермополе, Атум появился в результате действий Огдоады, а созданные им божества мыслились в форме животных: четырех змей и четырех лягушек, являвших

собою изначальный хаос. Их имена: Нун и его супруга Наунет, Кук и Каикет, Хух и Хаухет и, наконец, Амон и Амаунет. Возникший из вод Атум приводит эти элементы хаоса в порядок, и они появляются в текстах в виде богов, действующих в соответствующих сферах. Согласно «Текстам пирамид», ранний вариант мифа повествует о том, как Атум сам себя оплодотворил и породил Шу и Тефнут – воздух и влагу, от их союза родились Геб и Нут – бог земли и богиня неба. Здесь гелиополитанская теология вводит персонажей из круга Осириса: Геб и Нут породили Осириса и Исиду одновременно с Сетом и Нефтидой, завершив, таким образом, создание гелиополитанской Эннеады («Девятки»).

Другой вариант мифа возник в результате стремления Мемфиса утвердить свое значение столицы Первой династии египетских правителей. Местным богом Мемфиса был Птах, и мемфисская теология (как обычно называют документы, содержащие этот вариант мифа) преобразовала гелиополитанскую Эннеаду, передав главенствующую роль в акте творения Птаху. В той части этого примечательного текста, где говорится о творении, Птах отождествлен с Нуном, изначальным океаном, и представлен творящим своим божественным словом Атума и всех других богов гелиополитанской Эннеады. В следующем отрывке кратко суммировано то, что можно назвать символом веры мемфисской теологии:

Птах на великом троне,
Птах – Нун, отец, породивший Атума;
Птах – Наунет, мать, родившая Атума;
Птах Великий, он сердце и язык Эннеады,
Птах, кто породил богов.

В египетском конкретном образе мышления сердце и язык представляют мысль и речь – атрибуты творца. Они обожествляются, как Гор и Тот. Своей мыслью и речью Птах порождает богов и создает порядок из хаоса; ... снабжает род людской пищей, делит Египет на провинции и города и устанавливает сферы влияния различных местных богов. Это описание созидательной деятельности Птаха завершается словами: «Итак, Птах почил после того, как сделал все» – фраза, которая не может не натолкнуть на сравнение с заключительными словами жреческого кодекса – рассказа о творении в Первой книге Бытия... Интересно отметить, что создание человека не занимает в египетской мифологии особого места. Существует изображение бога Хнума, создающего человека на гончарном круге. Существуют в египетских текстах также и различные упоминания этой особой созидательной деятельности бога Хнума, но ... в египетской мифологии созданию человека отводится сравнительно незначительное место.

*(Хук С.Г. Мифология Ближнего Востока. – М., 1991. – С. 61 – 62)*

## *Міф про Осіріса*

Миф об Исиде и Осирисе был широко распространен, но в дошедших до нас египетских текстах зафиксированы только его фрагменты. В целом виде он сохранился только в рассказе Плутарха (греческого автора, жившего в конце I – начале II в. н.э.), поэтому именно он здесь и приведен. Для греков и римлян эпохи эллинизма характерно стремление отождествлять богов других народов со своими, поэтому Плутарх именует в этом рассказе египетского бога Сета Тифоном.

...Рассказывают, что, воцарившись, Осирис тотчас отвратил египтян от скудного и звероподобного образа жизни, показал им плоды земли и научил чтить богов: а потом он странствовал, подчиняя себе всю землю и совсем не нуждаясь для этого в оружии, ибо большинство людей он склонял на свою сторону, очаровывая их убедительным словом, соединенным с пением и всевозможной музыкой. Поэтому греки отождествляли его с Дионисом. И говорят, что Тифон в его отсутствие ничего не предпринимал, потому что Исида, обладая всей полнотой власти, очень старательно стерегла его и наблюдала за ним. По возвращении же Осириса Тифон стал готовить ему западню. Он измерил тайно тело Осириса, соорудил по мерке саркофаг, прекрасный и чудесно украшенный, и принес его на пир. В то время как это зрелище вызвало восторг и удивление, Тифон как бы в шутку предложил преподнести саркофаг в дар тому, кто уляжется в него по размеру. После того как все попробовали по очереди и ни одному гостю он не пришелся впору, Осирис вступил в гроб и лег. И будто заговорщики подбежали, захлопнули крышку и, заколотив ее снаружи гвоздями, залили горячим свинцом, затащили гроб в реку и пустили в море у Таниса.

Говорят, что Исида, получив весть, тотчас отрезала одну из своих прядей и облачилась в траурное покрывало.

А потом, как рассказывают, она узнала о саркофаге, о том, что море пригнало его к берегу Библа и прибой осторожно вынес его в заросли вереска. А вереск, в малое время выросши в огромный и прекрасный ствол, объял и охватил его, и укрыл в себе. Царь удивился размерам растения и, срубив сердцевину, содержащую невидимый взору гроб, поставил ствол как подпорку для крыши. Говорят, что Исида, узнав об этом от божественного духа молвы, явилась в Библ, села у источника, смиренная и заплаканная, и не говорила ни с кем, но только приветствовала служанок царицы, ласкала их, заплетала им косы и навевала от себя на их тело удивительный аромат. Лишь только царица увидела служанок, как в ней возникло влечение к незнакомке, волосам и телу, источающему благовоние. За Исидой послали, а когда она прижилась, ее сделали кормилицей царского сына.

Предание гласит, что Исида выкармливала дитя, вкладывая ему в рот вместо груди палец, а ночью выжигала огнем смертную оболочку его тела; сама же, превращаясь в ласточку, с жалобным криком вилась вокруг

колонны – и так до тех пор, пока царица не подстерегла ее и не закричала при виде ребенка в огне, лишив его тем самым бессмертия. Тогда изобличенная богиня выпросила столп из-под кровли; легко освободив его, она расщепила вереск, а потом, закутав его в полотно и умастив миром, вручила царю и царице; и теперь еще жители Библа почитают дерево, положенное в святилище Исиды. И рассказывают, что она пала на гроб и возопила так, что младший сын царя тут же умер, а старшего она якобы забрала с собой и, поместив гроб на судно, отплыла. Но так как река Федр перед зарей выпестовала в себе бурный ветер, она разгневалась и иссушила русло.

И вот в первом же пустынном месте, оставшись наедине с собой, Исида открыла саркофаг и, припав лицом к лицу, стала целовать его и плакать. А когда она заметила ребенка, тихо подошедшего сзади и наблюдавшего это, то оглянулась и бросила на него ужасный и гневный взгляд; мальчик не вынес потрясения и умер. Другие рассказывают не так ...

И рассказывают, что потом, когда Исида ушла в Бут к сыну Гору, который там воспитывался, и поместила гроб вдали от дороги, Тифон охотясь при луне, наткнулся на него и, узнав тело, растерзал его на четырнадцать частей и рассеял их. Когда Исида узнала об этом, она отправилась на поиски, переплывая болота на папирусной лодке. По этой причине будто бы крокодилы не трогают плавающих в папирусных челноках, испытывая или страх, или, клянусь Зевсом, почтение перед богиней. И потому якобы в Египте называют много гробниц Осириса, что Исида, отыскивая, хоронила каждый его член. Иные же отрицают это и говорят, что она изготовила статуи и дала их каждому городу вместо тела Осириса для того, чтобы Тифону, если бы он победил Гора и стал отыскивать истинную гробницу, пришлось отказаться от этого, так как ему называли бы и показывали много могил. Из всех частей тела Осириса Исида не нашла только фалл, ибо он тотчас упал в реку и им кормились лепидоты, фагры и осетры, которыми гнушаются больше, чем всякой другой рыбой. Исида же, по рассказам, вместо него сделала его изображение и освятила фалл; в честь него и сейчас египтяне устраивают празднества.

Потом, как гласит предание, Осирис, явившись Гору из царства мертвых, тренировал и упражнял его для боя, а затем спросил, что он считает самым прекрасным на свете. Тот ответил: отомстить за отца и мать, которым причинили зло.

Что касается сражения, то оно будто бы продолжалось много дней, и победил Гор.

*(Плутарх. Исида и Осирис. – К., 1996. – С.15 – 20)*

### ***Релігійні вірування***

Древнейшей формой религии Египта было почитание местных номовых божеств-покровителей. Каждый ном чтил свое священное животное

которое так или иначе было связано с местным богом: последнего изображали нередко или в виде этого животного, или в смешанном, зооантропоморфном образе.

Так, в самом южном номе – Элефантине – почитали барана, в Дендере – корову, в Сиуте – шакала, в Гермополе – ибиса и павиана, в Файюмском оазисе – крокодила, в Бубастисе – кошку. Покровительницей древнего Нехена, где происходило древнейшее объединение Южного Египта, считалась богиня-коршун, а рядом, в Нехебе, чтили водяную лилию. Древнейший центр объединения Северного Египта – Буто почитал священную змею, а соседняя община Пе – пчелу. Иероглифы, изображающие четыре последних существа, впоследствии стали символизировать объединенный Египет.

В почитании местных богов-покровителей происходил процесс антропоморфизации священных животных. Так, кошка превратилась в богиню Бастет, изображаемую с кошачьей головой; сокол – в бога Гора. Изображения Тота с головой ибиса, Анубиса с головой собаки, Собека с головой крокодила, богини Сохмет с головой львицы, Хатхор с головой коровы и пр. служат очевидным указанием на происхождение этих зооантропоморфных образов от священных животных.

Когда какой-нибудь ном был центром государственного объединения Египта, его бог-покровитель становился предметом общегосударственного культа.

Создание общеегипетского пантеона повлекло за собой установление богословско-мифологических связей между отдельными божествами. Так появились известные триады и эннеады божеств, неодинаковые, впрочем, в разных местностях. Фиванская троица – Амон, Мут, Хонсу; мемфисская – Птах, его супруга Сохмет и их сын Нефертум. Из эннеад (девятибожий) наиболее распространена была гелиопольская, состоявшая из четырех пар богов во главе с Ра: Ра, Шу и Тефнут, Геб и Нут, Осирис и Исида, Сет и Нефтида.

По египетским верованиям, со смертью человека умирает только его тело, тогда как остаются жить другие составные части его существа: имя (рен), душа (ба), вылетающая из тела в виде птицы и уносящаяся в небо, и, наконец, таинственный двойник человека (ка), занимающий главное место во всем этом комплексе верований. Ка не бессмертен, он может погибнуть от голода и жажды, если при погребении покойник не будет снабжен всем необходимым: ка может быть съеден загробными чудовищами, если не защитят его магические формулы. В благоприятном случае, при сохранении мумии или хотя бы статуи умершего, ка может надолго пережить его.

В эпоху Среднего царства складывается и наиболее характерная идея египетского заупокойного культа – идея суда над душами умерших. Судьей душ считался сам Осирис, а помощниками его – боги 42 номов, а также боги Анубис, Тот и адское чудовище, пожирающее осужденные души. На этом страшном суде взвешивается сердце покойника и в зависимости от

добрых и дурных дел, совершенных им при жизни, определяется судьба его души.

*(Токарев С.А. Религия в истории народов мира. – М., 1976. – С. 299 – 311)*

### *Заупокійний культ*

Процедура «отрицательной исповеди», описанная в 125-й главе египетской «Книги Мертвых»:

1. Я не чинил зла людям.
2. Я не нанес ущерба скоту.
3. Я не совершил греха в месте Истины.
4. Я не [...].
5. Я не творил дурного.
6. [... ... ...].
7. Имя мое не коснулось слуха кормчего священной ладьи.
8. Я не кощунствовал.
9. Я не поднимал руку на слабого.
10. Я не делал мерзкого пред богами.
11. Я не угнетал раба перед лицом его господина.
12. Я не был причиною недуга.
13. Я не был причиною слез.
14. Я не убивал.
15. Я не приказывал убивать.
16. Я никому не причинял страданий.
17. Я не истощал припасы в храмах.
18. Я не портил хлеба богов.
19. Я не присваивал хлебы умерших.
20. Я не совершал прелюбодеяния.
21. Я не сквернословил.
22. Я не прибавлял к мере веса и не убавлял от нее.
23. Я не убавлял от аруры.
24. Я не обманывал и на пол-аруры.
25. Я не давил на гирю.
26. Я не плутовал с отвесом.
27. Я не отнимал молока от уст детей.
28. Я не сгонял овец и коз с пастбища их.
29. Я не ловил в силки птицу богов.
30. Я не ловил рыбу богов в прудах ее.
31. Я не останавливал воду в пору ее.
32. Я не преграждал путь бегущей воде.
33. Я не гасил жертвенного огня в час его.
34. Я не пропускал дней мясных жертвоприношений.
35. Я не распугивал стада в имениях бога.
36. Я не чинил препятствий богу в его выходе.

37. Я чист, я чист, я чист!
*(Египетская «Книга мертвых» // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973. – С. 71)*

## *Будування пірамід*

Наведений далі уривок – перший опис пірамід. Він підтверджує, що ще в V ст. до н. е., незважаючи на два з половиною тисячоліття, що минули від часу правління Хеопса, в народній пам'яті ще зберігалися спогади про утиски і злигодні, в які цей фараон кинув Єгипет, примусивши всю країну працювати над спорудженням своєї гробниці. Опис процесу спорудження піраміди, як свідчать останні дослідження, близький до дійсності.

До царя Рампсініта[15] в Єгипті були добрі в усіх відношеннях закони, і Єгипет процвітав; а Хеопс, що царював над ними [єгиптянами], кинув країну у всілякі біди, бо він спершу замкнув усі святилища і заборонив їм [єгиптянам] приносити жертви, а потім змусив усіх єгиптян працювати на нього. Одним було, як кажуть, наказано з каменоломень в Аравійських горах тягати каміння до Нілу; після ж того, як каміння переправлялося через ріку на суднах, іншим він наказав приймати його і тягти до пасма, що називається Лівійським. Працювали ж безперервно кожні три місяці по сто тисяч людей. А часу минуло, як кажуть, десять років, поки народ тяжко працював, прокладаючи шлях, по якому тягали каміння; праця тільки трохи легша, ніж спорудження піраміди, як мені здається (бо довжина її – п'ять стадіїв[16], ширина – 10 оргіїв[17], а висота, де вона найвища – вісім оргіїв, причому вона зроблена з шліфованого каменю з вирізьбленими на ньому зображеннями живих істот); і ось на будування цього шляху і підземних приміщень в тому горбі, на якому стоять піраміди, пішло десять років; ці приміщення він [Хеопс] зробив собі усипальницею на острові, провівши канал від Нілу. А на спорудження самої піраміди пішло, як кажуть, двадцять років; кожна її сторона має вісім плетрів[18], причому сама вона – чотирикутна, і стільки ж висоти; зроблена вона з шліфованого каменю, найкраще припасованого один до одного; ні один з каменів не менший за тридцять футів[19].

Сама ж піраміда зроблена за допомогою уступів, що їх дехто називає зубцями, а інші олтарчиками. Коли спершу її зробили такою, камені, що залишалися, почали піднімати машинами, зробленими з коротких кусків дерева; камінь піднімали з землі на першій ряд уступів; коли ж камінь попадав на своє місце, його клали на другу машину, що стояла на першому ряді уступів; звідси на другий ряд камінь піднімали за допомогою другої машини; бо скільки було рядів уступів, стільки було і машин, або ж була одна і та сама машина, яку легко можна було пересувати з одного ряду на другий, коли хотіли підняти камінь; отже, ми розповіли про обидва способи, саме так, як говориться. Спочатку були оброблені верхні частини піраміди, а після того – несучі їх частини, останніми були оброблені наземні і

найнижчі, що лежать на землі. В єгипетському напису, вирізьбленому на піраміді, позначено, скільки витрачено на редьку, цибулю і часник для робітників; і як я добре пам'ятаю, перекладач, що читав письмена, сказав мені, що було витрачено тисяча шістсот талантів срібла[20]. Коли ж це так, скільки могло бути ще витрачено на залізо, яким працювали, і їжу та одежу для робітників?

*(Геродот. Історія II, 124 – 125 // Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред. В.В. Струве. – К. 1955 . – Т.І. – С.101 – 102)*

## Побут, традиції, мистецтво

### *З «Прославлення писарів»*

Мудрые писцы
Времен преемников самих богов,
Предрекавшие будущее,
Их имена сохранятся навеки.
Они ушли, завершив свое время,
Позабыты все их близкие.
Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы.
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях.
В поучениях, сделанных ими.
Писания становились их жрецами,
А палетка для письма – их сыном.
Их пирамиды – книги поучений,
Их дитя – тростниковое перо,
Их супруга – поверхность камня.
И большие и малые –
Все их дети,
Потому что писец – их глава.
Построены были двери и дома, но они разрушились,
Жрецы заупокойных служб исчезли,
Их памятники покрылись грязью,
Гробницы их забыты.
Но имена их произносят, читая эти книги,
Написанные, пока они жили,
И память о том, кто написал их,
Вечна...

*(Прославление писцов / Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973. – С. 102 – 103)*

### З «Пісні з дому померлого царя Антефа»

Процветает он, этот добрый властитель,
Прекрасный конец настиг его.
Одни поколения проходят,
А другие продолжают существовать
Со времен предков.
Боги, бывшие некогда,
Покоятся в своих пирамидах.
Благородные и славные люди
Тоже погребены в своих пирамидах.
Они строили дома –
Не сохранилось даже места, где они стояли.
Смотри, что случилось с ними.
Я слышал слова Имхотепа и Джедефхора,
Слова, которые все повторяют.
А что с их гробницами?
Стены обрушились,
Не сохранилось даже место, где они стояли,
Словно никогда их не было.
Никто еще не приходил оттуда,
Чтобы рассказать, что там,
Чтобы поведать, чего им нужно,
И наши сердца успокоить,
Пока мы сами не достигнем места,
Куда они удалились.
А потому утешь свое сердце,
Пусть твое сердце забудет
О приготовлениях к твоему просветлению.
Следуй желаниям сердца,
Пока ты существуешь.
Надуши свою голову миррой,
Облачись в лучшие ткани.
Умасти себя чудеснейшими благовониями
Из жертв богов.
Умножай свое богатство.
Не давай обессилеть сердцу.
Следуй своим желаниям и себе на благо.
Свершай дела свои на земле
По велению своего сердца.
Пока к тебе не придет тот день оплакиванья,
Утомленный сердцем не слышит их криков и воплей,
Причитания никого не спасают от могилы.
А потому празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя.

Видишь, никто не взял с собой своего достояния,
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.
*(Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом с арфой / Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973. – С. 100 – 101)*

### *3 «Повчань Птахотепа»*

Ученостью зря не кичись!
Не считай, что один ты всеведущ!
Не только у мудрых –
И неискушенных совета ищи.
Искусство не знает предела.
Разве может художник достигнуть вершин
мастерства?
Как изумруд, скрыто под спудом разумное слово,
Находишь его между тем у рабыни, что мелет зерно.

Если дружбой дорожишь
Ты в дому, куда вступаешь
Как почетный гость иль брат, –
Обходи с опаской женщин!
Не к добру сближенье с ними,
Раскусить их мудрено.
Тьмы людей пренебрегли
Ради них своею пользой.
Женских тел фаянс прохладный ослепляет,
обольщает,
Чтобы тотчас превратиться в пламенеющий
сардоникс.
Обладанье ими – краткий сон,
Постиженье их – подобно смерти!

Если ты склонен к добру, заведи себе дом.
Как подобает, его госпожу возлюби.
Чрево ее насыщай, одевай ее тело,
Кожу ее умащай благовонным бальзамом,
Сердце ее услаждай, поколе ты жив!
Она – превосходная пашня для своего господина.
*(Поучения Птахотепа / Поэзия и проза Древнего Востока – М., 1973. – С. 95 – 96)*

### *Традиції*

...Теперь я хочу подробно рассказать о Египте, потому что в этой стране более диковинного и достопримечательного сравнительно со всеми

другими странами. Поэтому я должен дать более точное ее описание. Подобно тому как небо в Египте иное, чем где-либо в другом месте, и как река у них отличается иными природными свойствами, чем остальные реки, так и нравы, и обычаи египтян почти во всех отношениях противоположны нравам и обычаям остальных народов. Так, например, у них женщины ходят на рынок и торгуют, а мужчины сидят дома и ткут. Другие народы при тканье толкают уток кверху, а египтяне – вниз. Мужчины [у них] носят тяжести на голове, а женщины – на плечах. Мочатся женщины стоя, а мужчины сидя. Естественные отправления они совершают в своих домах, а едят на улице на том основании, что раз эти отправления непристойны, то их следует удовлетворять втайне, поскольку же они пристойны, то открыто. Ни одна женщина [у них] не может быть жрицей ни мужского, ни женского божества, мужчины же [могут быть жрецами) всех богов и богинь. Сыновья у них не обязаны содержать престарелых родителей, а дочери должны это делать даже против своего желания.

В других странах жрецы богов носят длинные волосы, а в Египте они стригутся. В знак траура у других народов ближайшие родственники, по обычаю, стригут волосы на голове. Египтяне же, если кто-нибудь умирает, напротив, отпускают волосы и бороду, тогда как обычно они стригутся. Другие народы живут отдельно от животных, а египтяне – под одной крышей с ними; другие питаются пшеницей и ячменем, в Египте же считается величайшим позором употреблять в пищу эти злаки. Хлеб там выпекают из полбы... Тесто у них принято месить ногами, а глину руками. Собирают они также и навоз. Половые части другие народы оставляют, как они есть; только египтяне (и те народности, которые усвоили этот обычай от них) совершают обрезание. Каждый мужчина носит у них две одежды, а всякая женщина – одну.

Египтяне – самые богобоязненные люди из всех, и обычаи у них вот какие. Пьют они из бронзовых кубков и моют их ежедневно, при этом именно все, а не только некоторые. Они носят льняные одежды, всегда свежевыстиранные; об этом они особенно заботятся. Половые части они обрезают ради чистоты, предпочитая опрятность красоте. Каждые три дня жрецы сбривают волосы на своем теле, чтобы при богослужении у них не появилось вшей или других паразитов. Одеяние жрецы носят только льняное и обувь из [папирусного] лыка. Иной одежды и обуви им носить не дозволено. Дважды днем и дважды ночью они совершают омовение в холодной воде и, одним словом, соблюдают еще множество других обрядов. Конечно, жрецы получают и немалые выгоды. Из своих средств им ничего не приходится тратить, так как они получают [часть] «священного» хлеба и каждый день им достается довольно большое количество бычьего мяса и гусятины, а также и виноградного вина. Напротив, употреблять в пищу рыбу им не дозволено. Бобов же в своей стране египтяне вовсе не сеют и даже не едят. Жрецы не терпят даже вида бобов, считая их нечистыми плодами. У каждого бога там, впрочем,

не один, а много жрецов. Из них один – верховный жрец. Когда какой-нибудь жрец умирает, то ему наследует сын.

Образ же жизни египтян вот какой. Желудок свой они очищают каждый месяц три дня подряд, принимая слабительные с детства, и сохраняют здоровье рвотными и клистирами. Ведь, по их мнению, все людские недуги происходят от пищи. Вообще же египтяне, исключая ливийцев, самый здоровый народ на свете, что зависит, по-моему, от климата (ведь там нет смены времен года)... Вино, которое они пьют, изготовляется из ячменя, потому что в этой стране нет виноградной лозы. Рыбу же египтяне едят частью в сыром виде вяленой на солнце, частью просоленной в рассоле. Из птиц употребляют в пищу в соленом виде перепелок, уток и мелких птичек. Птицу и рыбу всех других пород, кроме, конечно, почитаемых священными, они едят жареной или вареной.

На пиршествах людей богатых после угощения один человек обносит кругом деревянное изображение покойника, лежащего в гробу. Изображение представляет собой расписную фигуру величиной в один или два лрктя с чертами покойника. Каждому сотрапезнику показывают эту фигуру со словами: «Смотри на него, пей и наслаждайся жизнью. После смерти ведь ты будешь таким!» Таковы обычаи египтян на пиршествах...

У египтян есть еще и другой обычай, сходный с эллинским, именно лакедемонским. Вот какой... При встрече со старцами юноши уступают дорогу, отходя в сторону, и при их приближении встают со своих мест. Напротив, следующий египетский обычай не похож на обычай какого-нибудь эллинского племени: на улице вместо словесного приветствия они здороваются друг с другом, опуская руку до колена.

Египтяне носят на теле льняные, обшитые по подолу бахромой хитоны. Поверх этих рубах они надевают в накидку белые шерстяные плащи. Однако в шерстяных одеждах они не вступают в храм и в них не погребают покойников. Это считается нечестивым.

Каждый месяц и день [года] посвящены у них какому-нибудь богу. Всякий может предугадать заранее, какую судьбу, какой конец и характер будет иметь родившийся в тот или иной день. Это также заимствовали у египтян эллинские поэты. Предзнаменованиям и чудесам они придают гораздо больше значения, чем все другие народы. Так, если произойдет какое-нибудь чудо, египтяне внимательно следят за его последствиями и отмечают их. В подобном же случае, по их мнению, в будущем результаты будут одинаковы.

Плач по покойникам и погребение происходят вот как. Если в доме умирает мужчина, пользующийся уважением, то все женское население дома обмазывает себе голову или лицо грязью. Затем оставив покойника в доме, сами женщины обегают город и, высоко подпоясавшись и показывая обнаженные груди, бьют себя в грудь. К ним присоединяется вся женская родня. С другой стороны, и мужчины бьют себя в грудь, также высоко подпоясанные. После этого тело уносят для бальзамирования.

*(Геродот. История. – Л., 1972. – С. 91 – 92, 103 – 105)*

## КУЛЬТУРА МЕСОПОТАМІЇ

Територія на схід від Єгипту між ріками Тигру та Євфрату отримала назву Месопотамія, що буквально означає «Межиріччя», або Дворіччя. У межиріччі Тигру і Єфрату існував цілий ряд державних утворень: Шумери, Вавилон, Ассирія.

Шумерський період історії Месопотамії нараховує близько 1,5 тис. років. У IV ст. до н.е. утворилися перші в Дворіччі міста-держави (Ур, Урук, Кіш, Лагаш). Сусідами шумерів були аккадці, які жили у Нижньому Дворіччі. Поступово шумери асимілювали з ними. У II ст. до н.е. провідну роль у Дворіччі відігравали вавилоняни. Найвищого розквіту Вавилон досягає при шостому царі першої династії Хаммурапі (1792–1750 рр. до н.е.). Ассирія з'являється на історичній арені приблизно у XIV ст. до н.е., а наприкінці IX ст. до н.е. стає наймогутнішою державою передньої Азії. Останні сторінки Дворіччя пов'язані з Вавилоном. У 538 р. до н.е. Вавилон був завойований персами.

Культуру давніх народів Месопотамії називають вавилонською, ця назва розповсюджується не тільки на культуру Вавилона (початок II тис. до н.е.), але й на культуру шумеро-аккадських держав (IV – III тис. до н.е.), об'єднаних потім Вавилоном (за значенням, яке вона мала у розвитку культури Месопотамії). У розвитку месопотамської культури виділяють такі періоди:

1. Історія Шумер – XXVIII–XXII ст. до н.е.
2. Аккадське царство – XXIV–XXII ст. до н.е.
3. Старовавилонське царство – XIX–XVI ст. до н.е.
4. Ассирійське царство – XIV–IX ст. до н.е.
5. Нововилонське царство – XII–VII ст. до н.е.

### *Природні умови і багатство Дворіччя*

Відомості про природу Дворіччя, подані Геродотом, майже повністю підтверджуються клинописними документами. Піклування «хороших правителів» про збереження і розширення зрошувальної системи яскраво відбилося в законах Хаммурапі та листах цього царя. Зрошувальна система Дворіччя підтримувалась в доброму стані до XIII ст. н.е., коли вона занепала внаслідок спустошливого нашестя монголів. Дані про нечувані врожаї і величезні розміри різних культурних рослин, звичайно, перебільшені. Фініки визрівали тільки в південній частині країни, де вони дійсно були одним з основних продуктів харчування. У північному Дворіччі їх насаджували як декоративні рослини. Асфальт часто згадується у вавилонських і ассирійських документах.

Земля ассирійців зрошується дощем мало, і це спочатку живить коріння хліба; однак посів виростає, і хліб визріває за допомогою зрошення з ріки, але не так, як в Єгипті, де сама ріка розливається на поля, а за допомогою

зрошення руками або насосами[21]. Вся вавилонська земля, так само як єгипетська, порізана каналами; і найбільший з каналів – судноплавний звернений на південь, тягнеться від Євфрату до іншої ріки, Тігру, коло якої було збудоване місто Нін[22]. А країна ця – набагато краща від усіх країн, я ми бачили, щодо того, як вона приносить плід Деметри[23], бо інші дерева н ній зовсім не ростуть – ні смоковниця, ні виноград, ні маслина[24]. Що ж д принесення плоду, Деметра – настільки хороша, що, звичайно, дає сам двісті, а коли буває найкращий врожай, приносить сам-триста. Листя пшениці, і ячменю – часто чотири пальці завширшки. А про просо і сезам[2] які виростають з дерево завбільшки, я, хоч і добре знаю, не згадуватим, бо розумію, що тим, хто не бував на вавилонській землі, сказане про плоди здасться цілковитою неправдою. Маслинової олії не вживают зовсім, а роблять олію з сезаму. Фінікові пальми ростуть у них по ві рівнині, більшість їх плодоносні, з них [місцеві жителі] готують собі і хліб, вино, і мед.

*(Геродот. История // Хрестоматія з історії стародавнього світ У 3 т. / За ред. В.В. Струве. – К., 1953. –Т. І. – С.128 – 12*

## Право і мистецтво

### *Кодекс законів царя Хаммурапі*

Коли великий бог, цар ануннаків, Енліль, володар неба і землі, яки вирішує долю країни, вручив Мардуку, першому синові Еа, панування (буквально: енлільство) над усіма людьми і звеличив його серед ігігі назвавши Вавилон його великим ім'ям, зробив його наймогутнішим серед країн світу і утвердив у ньому вічне царство, чия основа міцна, подібно д неба і землі, – тоді мене, Хаммурапі, славного, богобоязливого князя, дл того, щоб дати сяяти справедливості в країні, щоб знешкодити беззаконни і злих, щоб сильному не кривдити слабого, щоб я, як Шамаш, сходив на чорноголовими і освітлював країну, – покликали Ану і Енліль дл благоденства людей.

Я, Хаммурапі, пастир, названий Енлілем, надбав багатство і достато все зробив для Ніппура, зв'язку неба і землі, славний покровитель Е-Кура;

переможний цар, що відбудував Еріду, очистив обряди Е-Абзу;

покровитель (?) чотирьох сторін світу, що звеличив ім'я Вавилон втішив серце Мардука, свого володаря, [всі] дні свої ходив до Е-Сагіле;

сім'я царственості, створений Сіном, дав достаток Уру, смиренни богомолець, що приносить родючість в Е-Кішшіргал;

цар законний, покірний Шамашу, сильний, що зміцнив основу Сіппар прикрасив зеленню могилу Айї, збудував храм Е-Барри, подібно до житл небес;

войовник, що пощадив Ларсу, обновив Е-Баббар для Шамаша, свог союзника;

володар, що дає життя Уруку, дав воду достатку його людям, звеличив Е-Ану, надбав багатство для Ану та Іштар;

захистив країну, зібрав розсіяних людей Ісіна, збільшив достаток для храму
Е-Галмах;

повелитель царів, близнюк Забаби, укріпив житло міста Кіш, оточив блиском Е-Метеурсаг, зміцнив великі обряди Іштар, дбає про храм Хурсагкалами, твердиню проти ворогів (?);

той, чиї бажання здійснив друг його, Ірра, що укріпив місто Куту, збільшив все для Мезлама;

буйний телець, що заколов рогами ворогів, улюбленець Туту, звеселив Борсіппу, безустанно піклується про Езіда;

бог царів, що відає мудрість, розширив ниву Дільбата, наповнив амбари для могутнього Ураша;

володар, гідний скіпетра й тіари, якими прикрасила його мудра [богиня] Мама, встановив кордони Кеша (Опіса?), зробив пишними чисті страви для Нінту;

незрівнянно розумний, що визначив пасовище і водопої для Лагаша і Гірсу, держить [в руках] великі жертовні дари для Енінну;

той, хто схопив ворогів, улюбленець Високої, що справдив оракульські провіщення Халлаба, звеселяє серце Іштар;

ясний князь, молитву якого знає Адад, заспокоїв серце Адада - воїна в місті Біт-Каркара (?), належно упорядкував все в Е-Угалгалі;

цар, що дарував життя Адабу, покровитель храму Е-Мах, володар царів, непереможний боєць, той, хто дарував життя місту Машкан-шабрім, напоїв достатком Е-Мезлам;

мудрий правитель, той, хто досяг виконання кожного задуму, захистив людей Малгуму під час лиха, утвердив їх житла в багатстві, [а] для Еа і Дамгалнунни, які звеличили його царственість, навіки призначив чисті жертви;

найперший з царів, що підкорив євфратські селища силою Дагана, свого творця, той, хто помилував людей Мери і Тутуля;

славний князь, що прояснив обличчя Іштар, встановив чисті страви для Ніназу, допоміг людям своїм під час лиха, утвердив стопи їх серед Вавилона благополучно;

пастир народу, діла якого Іштар приємні, який встановив Іштар в Е-Ульмаші посеред широковуличного Аккада;

той, хто дав возсіяти правді, хто веде прямим шляхом племена, повернув місту Ашшуру його ласкаву богиню-покровительку;

той, хто вгамовує полум'я , цар, в Ніневії, в Е-Мішміші, хто дав возсіяти імені Іштар.

Я – славний, покірний великим богам, потомок Суму-лаїлу , могутній наступник Сін-мубалліта, вічний царственний паросток, могутній цар, сонце Вавилона, що осяяв світлом країну Шумеру і Аккаду, цар, що привів до покірності чотири сторони світу, улюбленець Іштар.

Коли Мардук послав мене управляти народом і принести краї благополуччя, я вклав правду і справедливість в уста країни, [і] да благоденство народові. Віднині:

Якщо чоловік, обвинуативши під клятвою чоловіка, кине на ньо [підозріння в] убивстві та не доведе цього, – обвинувача слід убити.

Якщо землероб, який не матиме в перший рік [користі від] сво трудів (і), скаже: «Я оброблю поле для себе (тобто на свій риск?)» – хазяї поля не повинен заперечувати проти цього; поле його мусить оброблят тільки цей його землероб, і під час жнив він одержить хліб згідно договором.

Якщо чоловік, відкривши свій арик, через недбалість допустить, що вод затопить поле його сусідів, – він повинен відміряти хліб, як у його сусідів.

Якщо чоловік зрубає в саду чоловіка дерево без [дозволу] хазяїна сад – він повинен відважити 1/2 міни срібла.

Якщо чоловік подарує своїй дружині поле, сад, дім або [рухоме] майно видасть їй документ із печаткою, то після смерті її чоловіка її діти н можуть вимагати від неї нічого по суду; мати може віддати свою спадщин своєму улюбленому синові; брату вона не повинна віддавати.

Якщо чоловік усиновить малолітнього на своє ім'я і виростить його, цього приймака не можна вимагати назад.

нічого.

Якщо син ударить свого батька, – йому слід відрізати пальці.

Якщо [хворий] – раб чоловіка, – хазяїн раба повинен віддати лікареві 2 сиклі срібла.

*(Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т.*
*За ред В.В. Струв*
*– К., 1953. – Т. 1. – С.139 – 16*

### *Епос про Гільгамеша*

Гільгамеш – реально існуюча історична особа, царь Урука в XXVII XXVI ст. до н.е.

Оповідь починається з того, що жителі міста Урука постійно звертали до богів зі скаргою на свого правителя – могутнього Гільгамеша. Бо створюють дику людину Енкіду, що має зійтися у двобої з Гільгамешем здолати його. У поєдинку ніхто із супротивників не зміг одержати перемог і вони стають друзями. Але з волі богів помирає Енкіду. Оплакуючи смерт друга, Гільгамеш уперше відчуває свою смертність. Одержимий бажання стати безсмертним, він кидається на пошуки вічного життя. Після довг мандр Гільгамеш знаходить Утнапішті, який єдиний із всіх людей отрима безсмерття.

Гильгамеш ему вещает, дальнему Утнапишти:
Гляжу на тебя я, Утнапишти,
Не чуден ты ростом – таков, как и я, ты,

И сам ты не чуден – таков, как и я, ты.
Не страшно мне с тобой сразиться;
Отдыхая, и ты на спину ложишься –
Скажи, как ты, выжив, в собранье богов был
принят и жизнь обрел в нем?
Утнапишти вещает Гильгамешу:
Я открою, Гильгамеш, сокровенное слово
И тайну богов тебе расскажу я...
... Богов великих потоп устроить склонило их сердце.
Совещались отец их Ану, Энлиль, герой, их советник,
Их гонец Нинурта, их мираб Эннуги,
Светлоокий Эа с ними вместе клялся,
Но хижине он их слово поведал:
«Хижина, хижина! Стенка, стенка!
Слушай, хижина! Стенка, запомни!
Шурриппакиец, сын Убар-Туту,
Снеси жилище, построй корабль,
Покинь изобилье, заботься о жизни,
Богатство презри, спасай свою душу!
На свой корабль погрузи все живое.
Тот корабль, который ты построишь,
Очертаньем да будет четырехуголен,
Равны да будут ширина с длиною.
Как Океан, покрой его кровлей!»
Я понял и вещаю Эа, владыке:
То слово, владыка, что ты мне молвил,
Почтить я должен, все так и исполню...
Едва занялось сияние утра,
По зову моему весь край собрался...
...Всех мужей я призвал на повинность –
Дома сносили, разрушали ограду.
Ребенок смолу таскает,
Сильный в корзинах снаряженье носит.
В пятеро суток заложил я кузов;
Треть десятины площадь, борт сто двадцать локтей высотою,
По сто двадцать локтей края его верха.
Заложил я обводы, чертеж начертил я:
Шесть в корабле положил я палуб,
На семь частей его разделил ими,
Его дно разделил на девять отсеков...
Был готов корабль в час захода Солнца.
Сдвигать его стали – он был тяжелым,
Подпирали кольями сверху и снизу,
Погрузился он в воду на две трети...
Нагрузил его всем, что имел я,

Нагрузил его всем, что имел серебра я,
Нагрузил его всем, что имел злата я,
Нагрузил его всем, что имел живой я твари,
Поднял на корабль всю семью и род мой,
Скот степной и зверье, всех мастеров я поднял,...
Настало назначенное время:
Утром хлынул ливень, а ночью
Хлебный дождь увидел я воочью.
Я взглянул на лицо погоды –
Страшно глядеть на погоду было.
...Ходит ветер шесть дней, семь ночей,
Потопом буря покрывает землю.
При наступлении дня седьмого
Буря с потопом войну прекратили,
Те, что сражались подобно войску.
Успокоилось море, утих ураган – потом прекратился.
Я открыл отдушину – свет упал на лицо мне,
Я взглянул на море – тишь настала,
И все человечество стало глиной!
Плоской, как крыша, сделалась равнина.
По лицу моему побежали слезы.
Стал высматривать берег в открытом море –
В двенадцати поприщах поднялся остров.
У горы Ницир корабль остановился.
Гора Ницир корабль удержала, не дает качаться.
...При наступлении дня седьмого
Вынес голубя и отпустил я;
Отправившись, голубь назад вернулся:
Места не нашел, прилетел обратно.
Вынес ласточку и отпустил я;
Отправившись, ласточка назад вернулась:
Места не нашла, прилетела обратно.
Вынес ворона и отпустил я;
Ворон же, отправившись, спад воды увидел,
Не вернулся; каркает, ест и гадит.
Я вышел, на четыре стороны принес я жертву,
На башне горы совершил воскуренье:
Семь и семь поставил курильниц,
В их чашки наломал я мирта, тростника и кедра.
Боги почуяли запах...

Від Утнапішті Гільгамеш довідується, що рада богів не збереться, щоб дарувати йому вічне життя. Все ж на прощання Утнапішті відкриває йому таємницю квітки вічної молодості. З великими труднощами Гільгамеш дістає квітку, але не встигає нею скористатися: коли він купався, квітку викрала змія, яка, скинувши шкіру, одразу помолодшала. Повернувшись

Урук, Гільгамеш заспокоюється, отримаючи насолоду від стіни, спорудженої навколо міста.

*(«О все видавшем» со слов Син-лека-уннинни, заклинателя // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973. – С.211 – 216)*

## Релігія і міфологія

### *Творення і три ери*

Другой аспект отношений между осязаемым и неосязаемым, содержащийся в учении Зороастра, заключается в том, что Ахура-Мазда совершил акт творения в два этапа. Сначала он создал все свободным от телесных оболочек, то есть в «духовном, нематериальном» виде. Затем он придал всему «материальный» вид.... Материальное бытие было лучше, чем предшествующее нематериальное, потому что совершенные творения Ахура-Мазды получили в нем благо в форме чего-то цельного и ощутимого. Два эти этапа вместе составляют акт творения, называемый на пехлеви Бундакишн («Сотворение основы»). Тогда, когда творение стало материальным, началось сражение со злом, потому что, в отличие от нематериального бытия, материальное творение оказалось уязвимым для сил зла. На него сразу же набросился Злой Дух. Согласно мифу, излагаемому в сочинениях на языке пехлеви, Ангра-Маинйу яростно ворвался в мир через нижнюю сферу каменного неба и погубил его совершенство. Он вынырнул из воды, сделав большую ее часть соленой, и ринулся к земле, и там, куда он проник, образовались пустыни. Затем Злой Дух иссушил растение, убил единотворного быка и первого человека. В конце концов он напал на седьмое творение – огонь, и испортил его дымом и, таким образом, нанес материальный вред всем благим творениям.

Тогда божественные существа объединились. Амэрэтат («Бессмертие») взяло растение и истолкло его (так, как толкут хаому для богослужения), а прах рассыпало по миру с тучами и дождем, чтобы вырастить повсюду больше растений. Семя быка и человека, очищенное Луной и Солнцем, породило еще больше скота и людей. ...Бессмертные Святые, обладая святой силой, сумели обратить его злодеяния на пользу мира.

«Творение» – первое из трех периодов, или эр, на которые делится история мира. Нападение Ангра-Маинйу ознаменовало начало второй эры – «Смешения», на протяжении которой этот мир больше не является полностью хорошим, но представляет смесь добра и зла. Когда цикл жизни был пущен в ход, Ангра-Маинйу продолжал свои нападения на мир вместе с демонами-даэва и другими силами зла и тьмы, которые он сотворил, чтобы противиться благим божествам. Они не только причиняли материальный ущерб всему миру, но и вызывали все нравственные пороки и духовное зло, от которых страдают люди. Для того чтобы противостоять их нападкам, человек должен почитать Ахура-Мазду и шесть Амэша-Спэнта, и настолько полно принять их всем своим сердцем, чтобы не

осталось в нем больше места для пороков и слабостей. Он должен также поклоняться всем благим божествам язата. Некоторые из них, подобно двум младшим ахурам (к ним Зороастр дважды обращается в Гатах), помогут человеку в его нравственной борьбе, в то время как другие, такие, как Солнце и Луна, окажут содействие для сохранения материального мира прочным и согласным с истиной-аша.

По новому откровению, полученному Зороастром, человечество имеет с благими божествами общее предназначение – постепенно победить зло и восстановить мир в его первоначальном, совершенном виде. Замечательный миг, когда это совершится, называется Фрашокэрэти, что, вероятно, означает «Чудоделание, чудотворство». На этом вторая эра закончится, так как начнется третья – «Разделение». Тогда добро будет снова отделено от зла, а поскольку последнее будет окончательно уничтожено, то «Разделение» продлится вечно, и все это время Ахура-Мазда, благие божества-язата, мужчины и женщины будут жить вместе в полном спокойствии и мире. Обосновав таким образом не только начало, но и конец человеческой истории, Зороастр полностью порвал с предшествующими представлениями, согласно которым жизнь, однажды начавшись, продолжалась бы до тех пор, пока люди и боги выполняют свои обязанности. Старая идея сотрудничества божеств и молящихся, необходимая для поддержания в мире порядка в соответствии с истиной-аша, в учении Зороастра сохраняется. Но он придал этому сотрудничеству новое значение, видя в нем не только средство сохранения мира таким, каков он есть. Но открыв, что оно имеет своей конечной целью восстановление идеала. Это открытие придавало человеку новое достоинство, так как получалось, что он создан быть союзником бога и трудиться вместе с ним для достижения победы над злом, победы, которой страстно желают оба – и бог, и человек.

Учение о трех эрах – «Творении», «Смешении» и «Разделении» – делает историю в определенном смысле циклической, так как материальный мир восстанавливается во время третьей эры в том же совершенстве, которым он обладал во время первой. А пока все печали и трудности в настоящую эру «Смешения» – часть битвы против Злого Духа. Зороастр, таким образом, не только указал благородное назначение человечества, но и разумно объяснил те страдания, которые переносит человек в своей жизни, видя в них бедствия, происходящие от Злого Духа, а не зависящие от воли всемогущего Творца страдания его тварей.

*(Литература Древнего Востока (Ирак, Индия, Китай): тексты. – М., 1984. – С. 910)*

### *Про долю душі після смерті*

Спросил Заратуштра Ахура-Мазду: «Ахура-Мазда, Дух Святейший, творец миров телесных, праведный! Когда умирает праведник, где в ту ночь находится душа его?»

И сказал Ахура-Мазда: «Около головы она восседает, произнося Гату Уштаваити, взывая о блаженстве: «Блажен тот, блажен, кому вольноцарствующий Ахура-Мазда пожалует оба вечных могущества и т.д. В эту ночь столько удовольствия испытывает душа, сколько все (удовольствие, испытываемое) живым миром».

«Во вторую ночь, – где в эту ночь находится душа его?»

И сказал Ахура-Мазда: «Около головы она восседает, произнося Гату Уштаваити, взывая о блаженстве: «Блажен тот, блажен, кому вольноцарствующий Ахура-Мазда пожалует (оба вечные могущества и т.д.). В эту ночь столько удовольствия испытывает душа, сколько все (удовольствие, испытываемое) живым миром».

«В третью ночь, – где в эту ночь находится душа его?»

И сказал Ахура-Мазда: «Около головы она восседает, произнося Гату Уштаваити, взывая о блаженстве: «Блажен тот, блажен, кому вольноцарствующий Ахура-Мазда пожалует оба вечные могущества и т.д. В эту ночь столько удовольствия испытывает душа, сколько все удовольствие, испытываемое живым миром».

По истечении третьей ночи, на рассвете, душа праведника носится перед растениями и благовониями. Ей навстречу является ветерок, веющий с южной страны, с южных стран каршваров, благовонный, благовоннее иных ветров.

И воспринимая тот ветер ноздрями, душа праведника рассуждает: «Откуда этот ветер веет, самый благовонный из всех, какие я когда-либо воспринимал?»

В сопровождении этого ветра является собственная его Вера, с телом девицы прекрасной, блестящей, белорукой, плотной, стройной, статной, великорослой, с выдающимися грудами и славным станом, благородной, с сияющим лицом, пятнадцатилетней по возрасту, и столь прекрасной телом, как прекраснейшие из созданий.

И ей сказала, спрашивая, душа праведника: «Кто ты, о девица, которую я узрел прекраснейшею по телу из девиц?»

А ему ответила его собственная Вера: «Я, о юноша благомыслящий, в настоящем (ее) виде. Всякий любил тебя за такое величие, доброту, красоту, благоговорение, победоносную силу и противоборство (дэвам), какие ты замечаешь во мне».

Ты меня любил, о юноша благомыслящий, благоговорящий, благодействующий, благоверный за такое величие, доброту, красоту, благовоние, победоносную силу и противоборство дэвам, какие я замечаю в тебе.

Когда ты видел, как другой совершал сожжение мертвых тел и идолопоклонство, и притеснял, и срубал деревья, – ты сидел тогда, произнося гаты, чествуя благие воды и огонь Ахура-Мазды, и стараясь удовольствовать праведников, изблизка приходящих и издалека.

И меня, бывшую милой (ты сделаешь еще) более милой, бывшую прекрасной – более прекрасной, бывшую вожделенной – более

вожделенной, и сидевшую на высоком месте ты посадил на (еще) боле высокое место. Этими (твоими) добрыми мыслями, этими добрым словами, этими добрыми делами. А впоследствии люди будут чествовать меня и Ахура-Мазду, давно чествуемого и призываемого».

Первый шаг сделала душа праведника, и стала на Хумате (добры мыслях); второй шаг сделала душа праведника, и стала на Хухте (добры словах); третий шаг сделала душа праведника, и стала на Хварш (добрых делах); четвертый шаг сделала душа праведника, и стала н вечных светилах.

Ей сказал, спрашивая, праведник, прежде умерший: «Как, о праведни умер ты? Как, о праведник, вышел ты из обиталищ, полных скотом, и о птиц, понимающих друг друга? Из телесного мира в духовный мир, и тленного мира в нетленный мир? Сколь долговременно будет тво блаженство!».

Сказал Ахура-Мазда: «Не спрашивай его, кого спрашиваешь прошедшего ужасный, страшный, гибельный путь: рознь тела и души.

Да поднесут ему пищу из желтоватого масла! Вот пища для юнош благомыслящего, благоговорящего, благодействующего, благоверног после смерти. Вот пища для женщины очень благомыслящей, очен благоговорящей, очень благодействующей, очень благоверной, наученно добру, покорной супругу, праведной после смерти».

*(Авеста / Пер. И. Стеблин-Каменского. – М., 1992. – С. 408 – 412*

### *Вавилонський міф про творення світу і людини*

Зміст міфу викладено на глиняних табличках.

Миф начинается описанием первозданного состояния вселенной, когд не существовало ничего, кроме океана пресной воды – Апсу и океан соленой воды – Тиамат. От их союза родились боги. Первая пара – Лахм и Лахаму … породила Аншара и Кишар, интерпретируемых … как круглы горизонты неба и земли. В свою очередь, Аншар и Кишар породили Ану небо и Нудиммуда, или Эйю, – бога земли и воды. Тут возникает разрыв шумерской традицией. Энлиль… заменяется богом Эйей, или Энк который в вавилонской мифологии – бог мудрости и источник магическо силы. Затем Эйя порождает героя вавилонской версии мифа Мардука. Н еще до рождения Мардука происходит первый конфликт между старшим богами и теми, кого они породили.

Тиамат и Апсу раздражены производимым младшими богами шумом, спрашивают Мумму, советника Апсу, как их уничтожить. Тиамат не склонн уничтожать свое потомство, но Апсу и Мумму составляют план. И намерения становятся известны богам и вызывают у них тревогу, н всеведущий Эйя составляет в противовес их плану свой: он насылает н Апсу сон, убивает его, связывает Мумму и продергивает веревку через е нос. Затем он строит себе священную обитель, называет ее «Апсу»

пребывает в глубоком покое. В этой обители рождается Мардук, и далее следует описание его красоты и устрашающей силы. Первая табличка кончается рассказом о конфликте между старшими, изначальными богами и младшими. Остальные дети упрекают Тиамат за ее пассивность в момент уничтожения Апсу и побуждают ее предпринять что-нибудь, чтобы сделать возможным уничтожение Ану и его сподвижников. Она делает своего первенца Кингу предводителем похода, вооружает его и снабжает таблицами судьбы. Затем она порождает полчища чудовищ, таких, как человек-скорпион или кентавр, изображение которых мы находим на вавилонских печатях и пограничных камнях. Тиамат ставит Кингу во главе этого воинства и готовится отомстить за Апсу.

*(Хук С.Г. Мифология Ближнего Востока. – М., 1991. – С. 34 – 37)*

### *«Розмова пана з рабом»*

И сказал господин рабу:

Повинуйся мне, раб!

И раб отвечал:

- Повинуюсь!

- Запряги поскорей колесницу, чтоб мне ехать к царю во дворец! – приказал господин, и раб поклонился ему:

- Поезжай поскорей! Там ты сможешь снискать особую милость! Но покачал головой господин:

- Раб, не спеши! Не хочу я ехать к царю!

И откликнулся раб:

- Да, зачем тебе ехать! Может царь поручить опасный поход, и будешь ты в тяжком походе страдать днем и ночью...

-

***

И сказал господин рабу:

- Повинуйся мне, раб!

И раб отвечал:

- Повинуюсь!

- Задумал я, раб, жениться. Наследниками пора обзавестись! – сообщил господин, и раб поддержал:

- Что ж, хорошее дело! Тот, кто имеет детей, может быть спокоен о том, что, когда помрет, найдется человек, приносящий жертву!

- Нет, раб! Вздор я говорю – с какой стати мне жениться? – засомневался господин.

- А и верно! – поддержал господина раб. – Жениться – это что голову в петлю сунуть. Да и дети–то родятся бог весть какие – кривые да хромые! Не женись, мой господин, – дом свой в целости сохранишь, ей-богу!

* * *

И сказал господин рабу:

- Повинуйся мне, раб! И раб отвечал:
- Повинуюсь!
- Задумал твой господин учинить разбой! Что скажешь?
- Что ж, дело неплохое! – отвечал господину раб. – Разбоем добудеш ты себе богатство.
- Нет, раб, я передумал – не пойду я на разбой! – изменил свое решение господин.
- А и не ходи, мой господин, не ходи! Чего доброго убьют тебя, с живого снимут шкуру, в темницу бросят! Не учинишь разбоя – жить долго будешь!

* * *

И сказал господин рабу:

- Повинуйся мне, раб! И раб отвечал:
- Повинуюсь!
- Решил я свершить для отчизны великое доброе дело! И так ему ра отвечал:
- Что ж, господин, сверши задуманное – ты и у царя в почете будеш да и боги тебя не забудут.
- Нет, раб, не хочу я делать добрые дела для моей отчизны! – господин решительно взмахнул рукой.
- А и правда, господин, что проку в них? Пойди на кладбище д погляди на кости – разве угадаешь ты, кто из умерших был усерден к бла государства, а кто ему вредил?

*(Разговор господина с рабом // Всемирная галерея: Древний Восто СПб. – Терция, 1994. – С. 102 – 10*

## ***Побут і традиції***

Самым большим праздником признается день рождения у каждог человека. В этот день считают нужным устраивать более обильное, чем другие дни, угощение. Люди богатые тогда подают на стол целико зажаренного в печи быка, коня, верблюда или даже осла, а бедны выставляют лишь голову мелкого рогатого скота. Обеденных яств у ни немного, зато в изобилии подаются десертные блюда – одно за други Поэтому персы утверждают, что эллины встают из-за стола голодными, та как у них после обеда не подают ни одного стоящего блюда. Если бы эллинов подавался десерт, то они бы ели не переставая. Персы – больши любители вина. В присутствии других людей у них не принято изверга пищу и мочиться. Эти обычаи персы строго соблюдают. За вином он обычно обсуждают самые важные дела. Решение, принятое на тако совещании, на следующий день хозяин дома, где они находятся, еще ра предлагает (на утверждение) гостям уже в трезвом виде. Если они трезвыми одобряют это решение, то его выполняют. И наоборот: решени принятое в трезвом состоянии, они еще раз обсуждают во хмелю.

При встрече двух персов на улице по их приветствию легко можно распознать, одинакового ли они общественного положения: ведь в таком случае вместо приветствия они целуют друг друга в уста. Если один лишь немного ниже другого по положению, то целуются в щеки. Если же один гораздо ниже другого, то низший кланяется высшему, падая перед ним ниц. Наибольшим почетом у персов пользуются (разумеется, после самих себя) ближайшие соседи, затем – более отдаленные. Сами они, по их собственному мнению, во всех отношениях далеко превосходят всех людей на свете. Остальные же люди, как они считают, обладают доблестью в зависимости от отдаленности: людей, живущих далее всего от них, они считают самыми негодными.

Персы больше всех склонны к заимствованию чужеземных обычаев. Они ведь носят даже индийскую одежду, считая ее красивее своей, а на войну надевают египетские доспехи. Персы предаются всевозможным наслаждениям и удовольствиям по мере знакомства с ними. Так, они заимствовали от эллинов любовное общение с мальчиками. У каждого перса много законных жен, а кроме того, еще больше наложниц.

Главная доблесть персов – мужество. После военной доблести большой заслугой считается иметь как можно больше сыновей. Тому, у кого больше всех сыновей, царь каждый год посылает подарки. Ведь главное значение они придают численности. До 5-летнего возраста ребенка не показывают отцу: он среди женщин. Это делается для того, чтобы в случае смерти ребенка в младенческом возрасте не доставлять отцу огорчения.

Я одобряю этот обычай, хвалю также и тот, что у них даже и сам царь не имеет права казнить человека за один определенный проступок, да и вообще никто из персов не может казнить своих слуг за единичное преступление. Только если по зрелому размышлению он найдет, что слуга совершил больше важных преступлений, чем оказал услуг, тогда господин может излить свой гнев на него. По утверждению персов, у них не было случаев убиения родного отца или матери. В каждом подобном случае, по их словам, при ближайшем рассмотрении оказывается, что это дело или незаконнорожденных детей или подкидышей: ведь совершенно противоестественно, чтобы настоящего отца, говорят они, убил собственный сын.

О том, что им запрещено делать, персы даже и не говорят. Нет для них ничего более позорного, как лгать, а затем делать долги. Последнее – по многим другим причинам, а особенно потому, что должник, по их мнению, неизбежно должен лгать. В реку персы не мочатся и не плюют, рук они и сами не моют в реке и никому другому не позволяют этого делать. К рекам вообще персы относятся с глубоким благоговением.

Сведения о погребальных обрядах и обычаях персы передают как тайну. Лишь глухо сообщается, что труп перса предают погребению только после того, как его растерзают хищные птицы или собаки.

*(Геродот. История. – Л.,1972. – С.54 – 56)*

Определенных успехов достигла математика. Шумеры созда шестидесятеричную систему счета, в основе которой лежали числа 1, 6 600, 3600. В дальнейшем возникла десятеричная система счета – числами 1, 10, 100 в основе. Употреблялась также смешанна соединявшая элементы этих двух, система счисления. Древние жите Месопотамии знали четыре правила арифметики, дроби, умели реша алгебраические уравнения с возведением в квадратную и кубическу степени, с извлечением корней. Знакомы они были с началами геометри знали число «π», умели вычислить длину окружности, площадь кру объем усеченной пирамиды, соотношение между сторона прямоугольного треугольника. Была выработана метрическая система система мер и веса. В последней выделялись как максимальная мера талант (30,3 кг), так и минимальная – шеум (зерно – 0,046 г).

Значительного развития в Месопотамии достигла астрономия, тес связанная с астрологией. Ведение астрономических наблюден стимулировалось не только практическими потребностями, но и верой зависимость судьбы человека и государства от расположения светил небе. Результаты этих наблюдений, в течение тысячелет осуществлявшихся жрецами с вершин зиккуратов, тщатель фиксировались и привели к важным астрономическим открытиям.

Создан был лунный календарь, в котором каждый месяц имел 29 или дней, а год состоял из 12 месяцев и 354 дней. Расхождение лунно календаря с солнечным ежегодно составляло 11 дней, поэтому каждые т года требовалась вставка дополнительного, тринадцатого месяца. Г начинался с марта – апреля (месяц «нисан»). В III тысячелетии до н.э каждом шумерском городе имелся свой календарь, где большая час месяцев называлась по характеру хозяйственных работ. Были месяц «сева», «жатвы», «полбы», «праздника вкушения ячменя», «уклад кирпичей в форму» и т.п. На рубеже III – II тысячелетий до н.э. календа унифицировали, взяв за основу ниппурскую систему. Велись наблюден за движением Солнца («путь Солнца»), Луны («путь Луны»), Венеры других планет. Предсказывались и фиксировались солнечные и лунн затмения, отмечались появления комет, метеоритов, землетрясени Известны были эклиптика и знаки Зодиака, положение Солнца в систе этих созвездий, менявшееся раз в 2000 лет. Пользовались солнечными водяными часами (гномоном и клепсидрой, как их впоследствии называ греки). День начинали не с восхода, а с захода солнца. Он делился на частей по 2 часа каждая, дни складывались в 7-дневную недел Античные авторы сохранили имена древних вавилонских астрономов Набуриманни (VI в. до н.э.), Кидинну (IV в. до н.э.), сведения существовании специальных школ «звездочетов». В библиоте

Ашшурбанапала сохранилась копия древнего учебника «Руководство по астрономии».

Медицина в Месопотамии не достигла столь высокого развития, как в Египте, возможно потому, что здесь не делали вскрытия трупов для их бальзамирования. Медицина была тесно связана с магическими действиями. Болезнями «ведали» демоны подземного мира, главой которых был бог чумы Ирра, распоряжавшийся 60 недугами. Но имелись и боги врачевания и здоровья, покровители и спасители страждущих: Энки (Эа), Ниназу, Нингиззида. Издревле больных подвергали лечению магическими средствами. В Лагаше, например, практиковалось возложение тяжелобольного на «тростник бога Энки». Но в городе имелись и врачи – «знающие воду», как называли их в Месопотамии. Кстати, из Лагаша до нашего времени дошла ваза «энси» Гудеа с символическим изображением бога здоровья в виде змей, обвивающих жезл, – эмблема, заимствованная современной медициной.

В Древней Месопотамии были терапевты, хирурги, акушерки, ветеринары. Они лечили многие болезни: снимали катаракту с глаз, вскрывали нарывы, сращивали переломы, помогали при заболеваниях печени, желудка, кишечника, умели выявлять симптомы, поставить диагноз. Сохранились медицинские справочники, пособия (одно из них на 40 табличках), рецептурные сборники. Одним из наиболее древних является «Ниппурский справочник врача» (XXIV в. до н.э.), содержащий 15 рецептов, среди которых есть весьма сложные припарки, мази и микстуры. При приготовлении лекарств использовались разнообразные растительные, животные и минеральные вещества.

В Древней Месопотамии появились зачатки знаний в области природоведения. Сохранились классификационные списки животных, растений, минералов. При царских дворцах в Вавилоне, Ашшуре создавались знаменитые «висячие сады», зверинцы, где содержались экзотические растения и животные. Агрономические сведения древних шумеров можно найти в ряде литературных и мифологических произведений. Особенно интересны шумерский «Календарь земледельца», где изложен весь цикл земледельческих работ, начиная с затопления полей и кончая молотьбой собранного зерна, и так называемые «Садоводческие книги» вавилонского царя Мардук-апла-иддина.

Древние жители Месопотамии знали на практике некоторые законы физики, об этом свидетельствует техника судостроения, наведения понтонных мостов, использования надутых бурдюков как средства переправы. Знали они и ряд химических реакций, проявляемых при приготовлении вина, пива и лекарств, умели изготовлять краски из металлов и минералов, делать искусственные камни, глазурь, стекло, определять чистоту металлов и их подделку.

Определенные успехи были достигнуты в географии. Составлялись списки городов, стран, рек, гор, каналов, перечни завоеванных стран и

провинций, податные реестры, проводилась перепись населения. Создавались планы и карты городов: Вавилона, Ниппура, Сиппара. Известна даже карта мира времен Саргона Аккадского, дошедшая до нас в нововавилонской копии, с изображением на глиняной табличке круга Земли, обвитого «Горькой рекой» и пересеченного рекой Евфрат, кружков, обозначающих местоположение крупных городов, треугольников, символизирующих отдаленные страны.

*(История Древнего Востока / Под ред. В.И. Кузищина. – М., 1979. – С.185 – 187)*

### *Традиції вавилонян*

Самый же позорный обычай у вавилонян вот какой. Каждая вавилонянка однажды в жизни должна садиться в святилище Афродиты (Афродитою Геродот называет богиню Іштар) и отдаваться за деньги чужестранцу. Многие женщины, гордясь своим богатством, считают недостойным смешиваться с толпой остальных женщин. Они приезжают в закрытых повозках в сопровождении множества слуг и останавливаются около святилища. Большинство же женщин поступает вот как: в священном участке Афродиты сидит множество женщин с повязками из веревочных жгутов на голове. Одни из них приходят, другие уходят. Прямые проходы разделяют по всем направлениям толпу ожидающих женщин. По этим-то проходам ходят чужеземцы и выбирают себе женщин. Сидящая здесь женщина не может возвратиться домой, пока какой-нибудь чужестранец не бросит ей в подол деньги и не соединится с ней за пределами священного участка. Бросив женщине деньги, он должен только сказать: «Призываю тебя на служение богине Милитте!» Милиттой же ассирийцы называют Афродиту. Плата может быть сколь угодно малой. Отказываться брать деньги женщине не дозволено, так как деньги эти священные. Девушка должна идти без отказа за первым человеком, кто бросил ей деньги. После соития, исполнив священный долг богине, она уходит домой и затем уже ни за какие деньги не овладеешь ею вторично. Красавицы и статные девушки скоро уходят домой, а безобразным приходится долго ждать, пока они смогут выполнить обычай. И действительно, иные должны оставаться в святилище даже по три-четыре года.

Есть у вавилонян еще и другой весьма разумный обычай. Страдающих каким-нибудь недугом они выносят на рынок. Прохожие дают больному советы о его болезни (если кто-нибудь из них или сам страдал подобным недугом, или видел его у другого). Затем прохожие советуют больному и объясняют, как сами они исцелились от подобного недуга или видели исцеление других. Молча проходить мимо больного человека у них запрещено: каждый должен спрашивать, в чем его недуг.

*(Геродот. История. – Л., 1972. – С. 74)*

## КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ІНДІЇ

Перші центри культури в Індії виникають вже в III тис. до н.е. – це Хараппа (нині у Західному Пакистані) та Мохенджо-Даро біля ріки Інд. Міські центри індійської культури підтримували тісні контакти з Месопотамією, Центральною та Середньою Азією. Найдавніші мешканці Індії, які заснували держави Мохенджо-Даро та Хараппа, належали до дравідської гілки негроїдної раси. У середині II тис до н.е. почалося вторгнення арійських народів, які належали до європеоїдної раси. Індійська культура – є синтезом арійських, дравідських та інших культурних елементів.

Арійські племена принесли в Індію свою літературну мову – санскрит (упорядкована, доведена до досконалості). Поряд з санскритом існували інші мови – палі, пракриті. Різними були їхні соціокультурні функції: санскрит – це мова індуїстського богослужіння, ведійська – особливий діалект найдавніших релігійних гімнів, палі – мова буддистів, пракриті – джайнізму. Вони відігравали роль демаркаційної лінії між різними соціальними верствами людей.

У I тис. до н.е. на території Індії почали формуватися рабовласницькі держави. На чолі кожного такого суспільства стояв раджа, влада якого спиралася на владу рабовласницької аристократії, родової знаті (брахманів).

Характерною рисою культури Індії є численні релігії, які взаємодіють між собою (брахманізм, індуїзм, джайнізм, буддизм). Брахманізм зробив істотний внесок у поділ індійського суспільства на касти, саме він акцентував увагу на переселенні душ.

### *Стародавня Індія в описах Мегасфена і Неарха*

Область поза вигином ріки Інду на захід до ріки Кофену[26] заселяють астакени і ассакени, індійські народи. Але вони не такі великі на зріст, як ті, що живуть всередині вигину Інду, і не такі мужні, і не такі чорні, як більшість індійців.

Ті ж області, які лежать від Інду на схід, називатимуться у мене землею індійців і народи ці індійцями. А північною границею землі індійців є гора Тавр[27]... Ті області, що лежать на захід від землі індійців, відділяє ріка Інд аж до Великого моря[28], куди і сам він впадає двома гирлами, причому гирла не розташовані одно побіля одного, як розташовані п'ять гирл Істру[29], але як гирла Нілу, що утворюють єгипетську Дельту; таким чином, і Дельту землі індійців робить ріка Інд, не меншу від єгипетської; і називається вона мовою індійців Паталамі. На півдні Велике море[30] оточує землю індійців, і зі сходу оточує її це ж море[31]. Області, що лежать на південь від Паталамі та гирл Інду, відвідав Александр, македоняни і багато еллінів; а до земель, які лежать далі на схід від річки Гіфасія[32], Александр не дійшов. Лише небагато (авторів) описали те, що лежить там до ріки Гангу і де

розташовані гирла Гангу і місто найбільше у індійців – Палімботри[33] кол
Гангу.

Хто хоче пояснити причину численності та величини індійських р
нехай пояснює; що ж до мене, то і це нехай буде записане як чутка. Адж
Мегасфен записав назви і багатьох інших рік, які за Гангом і Індо
впадають у Східне[34] і Південне (зовнішнє) моря[35]. Він говорить, що вс
індійських рік – п'ятдесят вісім і всі вони судноплавні. Але мені здається, щ
Мегасфен відвідав невелику частину землі індійців, правда, більшу, ніж т
хто приходив з Александром (сином Філіппа); бо він говорить, щ
зустрічався з Сандракоттом, великим царем індійців, ще більшим, ніж По
Отже, цей Мегасфен свідчить про те, що ні індійці не ходили війною н
будь-яких людей, ні будь-які люди – на індійців.

І зовнішній вигляд людей не зовсім відрізняється у індійців і ефіопів. Б
індійці, що живуть на півдні, більше схожі на ефіопів, чорні на вигляд,
волосся у них чорне, крім того, звичайно, що вони не такі кирпаті т
кучеряві, як ефіопи; ті, що живуть далі на північ, у порівнянні з цим
зовнішнім виглядом більше нагадують єгиптян.

Народів індійських, стверджує Мегасфен, всіх сто вісімнадцять. Щ
народів індійських багато, я і сам згоден з Мегасфеном, але не мож
зрозуміти, як він міг узнати і вказати це точно, відвідавши лише невели
частину землі індійців, в той час як не у всіх племен є зв'язок між собою.
стародавні ж часи індійці були номадами, нагадуючи не скіфів-хліборобів,
тих, які, мандруючи зі своїми возами, міняють одну частину Скіфії на інш
не населяючи міст і не шануючи святилищ богів. Отже, у індійців не було
міст, ні святилищ, споруджених богам, а одягались вони в звірині шкур
що належали тим тваринам, яких вони убивали, а їли вони кору дере
Називаються ці дерева мовою індійців «талами»[36].

Розповідається також, що індійці не ставлять пам'ятників померлим,
вважають, що саме доблестей мужів досить для пам'яті про них, а тако
пісень, яких вони співають. Число індійських міст записати не можна, бо
дуже багато. Ті, що лежать коло ріки або коло моря, будуються з дерев
бо збудовані з цегли не можуть бути довговічними через зливи і тому, щ
ріки коло них, розливаючись вище берегів, наповнюють водою рівнини.
всі ті, що збудовані в більш підвищених і високо розташованих місцях і д
того ж відкритих, робляться з цегли і глини. Найбільшим містом у індійців
так звані Палімботри, в землі прасіїв, де зливаються ріки Ераннобой[37]
Ганг; Ганг найбільша з рік Індії, а Ераннобой, хоч він і третя з індійських р
більший, від рік, що знаходяться в інших місцях. Але він поступаєть
перед Гангом, бо вливає в нього воду. Мегасфен говорить, що місто
кожного боку, там, де воно заселене на найбільшу відстань, має в довжин
до вісімдесяти стадіїв, а в ширину – до п'ятнадцяти. Навколо міст
викопаний рів шестиплетровий в ширину, глибиною ж – тридцять локт
башт стіна має п'ятсот сімдесят і брам – шістдесят чотири. Варте уваги
землі індійців те, що всі індійці вільні і ні один індієць не є рабом[38]. В цьом
схожість лакедемонян та індійців. Але у лакедемонян рабами є ілоти і вон

ж виконують належне рабам, а у індійців ніхто інший не є рабом, ні тим більше хто-небудь з індійців.

Поділені індійці загалом на сім класів[39]. Одні з них – мудреці, менш численні, ніж інші, але найбільш поважані та прославлені. Бо у них немає потреби ні займатися якою-небудь фізичною працею, ні вносити щось із того, що вони одержують, в общину. Просто кажучи, у мудреців немає ніякого іншого обов'язку, крім того, щоб приносити жертви богам за общину індійців, [і] коли хтось приносить в жертву приватне, керівником жертви для нього стає один з цих мудреців, бо інакше його жертви не будуть угодні богам. До того, ж вони єдині з індійців досвідчені в мантиці[40], і не дозволяється нікому іншому пророкувати, крім як мудрому мужеві. Пророкують вони про все – про пори року і про будь-яке лихо, що може спіткати общину; про приватні питання окремим людям у них не заведено пророкувати, тому що мантика не займається дрібнішими справами або тому що недостойно трудитися над цим. А хто помилиться до трьох раз, пророкуючи, йому не роблять ніякого іншого зла, але він повинен весь час мовчати; і немає нікого, хто примусив би такого мужа, що зобов'язаний мовчати, вимовити хоч один звук. Ці мудреці живуть голими, зимою під відкритим небом на сонці, а літом, коли сонце в повній силі, – на луках і в болотах під великими деревами, тінь яких, говорить Неарх, досягає в окружності до п'яти плетрів, і десятки тисяч людей могли б користуватися тінню під одним деревом – такі великі ці дерева. Їдять вони плоди і кору дерев, яка не менш солодка і поживна, ніж плоди фінікових пальм.

Другими після цих є землероби, найчисленніші з індійців. У цих нема військової зброї, і вони не турбуються про військові справи, але вони обробляють землю і вносять податки царям і автономним містам. І коли у індійців станеться війна між собою, їм не можна чіпати землю трудящих і спустошувати цю землю. Одні воюють і убивають один одного, як прийдеться, а інші поблизу них спокійно орють або збирають виноград, або знімають плоди, або жнуть.

Третій клас у індійців – це пастухи, чабани і волопаси. І ці не оселяються ні в містах, ні в селах, вони кочовики і живуть на горах, податок і вони приносять від худоби, і полюють вони по всій країні і на птахів, і на диких звірів.

Четвертий клас – ремісничий і торговий. І ці виконують повинності і приносять податок за свої заняття, крім тих, хто робить військову зброю. Вони і плату одержують від общини. До цього класу належать і кораблебудівники, і корабельники, які плавають по ріках.

П'ятий клас у індійців – воїни, щодо численності він другий після землеробів; вони найбільш вільні та найбільш користуються насолодами. Вони займаються тільки військовою справою. Зброю роблять їм інші, і коней доставляють інші, і прислуговують у таборі інші, які й доглядають коней, і чистять зброю, і водять слонів, і лагодять колісниці, і правлять ними. Самі ж вони, якщо треба воювати, воюють, а коли настане мир – втішаються; і їм плата зі скарбниці іде така, що з неї легко годувати й інших.

Шості у індійців так звані спостерігачі. Вони спостерігають те, що діється і по країні, і по містах і повідомляють про це царя, де індійці підвладні царю, чи місцевим властям, де вони автономні. І їм не можна повідомляти нічого неправдивого, і ні один з індійців ніколи не був обвинувачений в неправді.

Сьомими є ті, хто обговорює загальні справи разом з царем або по містах, які автономні, з їх властями. Чисельністю цей клас невеликий, а мудрістю і справедливістю вирізняється серед усіх. З цього класу вибираються у них і начальники, і всі номархи, гіпархи[41], охоронці скарбів, начальники таборів, навархи[42], скарбники і наглядачі за працею землеробів.

Брати жінку з іншого класу не можна, наприклад, землеробам – з ремісничого або навпаки. Не дозволяється і те, щоб одна людина займалася двома ремеслами або переходила з одного класу в інший, наприклад, в землеробський з пастушого чи в пастуший – з ремісничого. Одно їм дозволено – ставати мудрецем з усякого класу, бо в мудреців життя не розпещене, а найтяжче.

Одежею індійці користуються полотняною, як говорить Неарх, з полотна, що добувається з дерев[43], про які я вже сказав. Це полотно чи біліше від усякого іншого полотна, чи здається білішим, бо самі вони темного кольору. Є у них полотняний хітон до половини гомілки. Частина накидки закриває плечі, частина обмотана кругом голови. І сережки з слонової кості носять індійці, які дуже багаті; бо не всі індійці носять їх. Бороди ж, говорить Неарх, індійці красять у різні кольори, одні, щоб здаватися білими, наприклад, в найбіліший колір, а інші – в темносиній; а де в кого бороди багряні, у багатьох і пурпурові, в інших зеленуваті; він же говорить, що високопоставлені індійці носять влітку зонтики. Сандалії носять з білої шкіри, причому вони багато оздоблені; і підошви сандалій у них розмальовані та високі, щоб здаватися вищим на зріст.

У індійців не один вид зброї, а піші у них мають лук, причому довжиною лук дорівнює тому, хто носить його, і ставлячи його вниз на землю і упершись в нього своєю ногою, вони так стріляють, відтягуючи тятиву якомога більше назад[44], бо стріла у них трохи менша трьох локтів, і ніщо не витримує стріли, пущеної індійським мужем-стрільцем, ні щит, ні панцир, ні коли б було що-небудь міцніше. У лівих руках у них – пелти[45] з сириці, вужчі, ніж у тих, хто носить у нас, а довжиною трохи коротші. У декого замість лука – дротик. Меч носять всі, широкий і не менше трьох локтів завдовжки; і його, коли почнеться у них рукопашна битва – це нелегко у індійців трапляється, – вони обома руками піднімають для удару, щоб сильніший був удар. Вершники у них мають два дротики, подібні до дротиків савніїв[46], і пелту меншу, ніж у піхотинців.

Будовою свого тіла індійці сухорляві та високі на зріст і набагато легші при ході від інших людей. Засобами пересування для більшості з індійців є верблюди, коні і осли, а для багатих – слони. Бо слон є в індійців царським способом пересування; другим по честі за ним – четвірка (коней); третім же – верблюди; їздити на одному коні – ганьба. Індійці їдять хліб і займаються

землеробством, ті, принаймні, з них, які не горці; а ці їдять звірине м'ясо.

*(Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред. В.В. Струве. – К., 1953. – Т. І. – С.261 – 265)*

## Держава і право

### *Закони Ману*

«Закони Ману» – не кодекс законів у сучасному значенні слова, а скоріше збірник правил, яких повинен був додержуватись благочестивий індієць, виконуючи свій обов'язок – громадський, релігійний і моральний, – як його розумів пануючий клас; у ньому поряд з нормами звичаєвого права викладаються космогонія, державний устрій, кастова регламентація, санітарно-гігієнічні правила і т. д.

### *Рабство*

X, VIII, 415 – Захоплений під прапором, даса[47] за утримання, народжений в домі, куплений, подарований, одержаний у спадщину, і даса в силу покарання – такі є сім розрядів даса.

VIII, 416 – Жінка, син і даса – троє не можуть мати власності; чиї вони, того і майно, яке вони придбають.

VIII, 417 – Брахман хай упевнено користується речами, [одержаними] від шудри (даси); оскільки у даси немає ніякої власності, то його хазяїн може взяти його майно.

VIII, 177 – Нехай боржник заплатить борг навіть роботою, якщо він рівної або нижчої касти, але якщо вищої, нехай віддає поволі.

IX, 179 – Якщо у якого-небудь шудри є син від даси чи від дасі[48], яка належить дасі, хай він одержить дозволену [батьком] частину спадщини; так постановив закон.

IX, 229 – Але той, хто має касту кшатрія, вайш'ї і шудри, коли він не може заплатити штраф, нехай платить, що належить, роботою; брахман хай платить потроху.

### *Касти*

I, 31 – А для процвітання світів він (Брахма) створив із своїх уст, рук, стеген і ступней брахмана, кшатрія, вайш'ю і шудру [відповідно].

I, 87 – А для збереження всього цього всесвіту він, найясніший для створених з його уст, рук, стеген і ступней, встановив особливі [обов'язки і] заняття.

I, 88 – Так, навчання Вед і вивчення їх, принесення жертв за себе і за інших, а також дачу і одержання [милостині] він встановив для брахманів.

I, 89 – Охорону підданих, а також дачу милостині, жертвоприношення,

вивчення Вед і помірність у втіхах він вказав для кшатріїв.

I, 90 – Пасіння худоби, а також дачу милостині, жертвоприношенн вивчення Вед, торгівлю і лихварство – для вайш'Ї.

I, 91 – Але тільки одно заняття Владика вказав для шудри обслуговування цих каст з покорою.

I, 93 – Внаслідок походження з найблагороднішої частини тіла (Брахми внаслідок первородства і знання (Веди) брахман по праву володар всьо всесвіту.

I, 96 – З усіх істот найкращими вважаються одушевлені, з одушевлени – розумні, з розумних – люди, з людей – брахмани.

VIII, 279 – Якою частиною тіла чоловік нижчої касти заподіє ушкодженн [чоловікові] вищої касти, саме вона у нього повинна бути відрізана; та веління Ману.

VIII, 413 – Але шудру, купленого чи некупленого (найнятого), неха брахман-хазяїн примусить виконувати [навіть] принизливі послуги, бо в був створений Самосущим для слугування брахманові.

VIII, 414 – Шудра (даса), навіть відпущений своїм хазяїном, н звільняється від обов'язків слугування, бо воно природжене для нього. Хт може звільнити його від цього?

VIII, 418 – Нехай [цар] старанно примушує виконувати свої робот вайш'ю і шудру, бо вони, нехтуючи своїми обов'язками, потрясають це світ.

IX, 322 – Кшатрії не благоденствують без брахманів, брахмани н благоденствують без кшатріїв; брахмани і кшатрії, будучи міцн з'єднаними, благоденствують і в цьому [світі], і в майбутньому.

X, 96 – Хто через пожадливість живе заняттями вищих, того ца позбавивши майна, хай негайно вижене.

X, 97 – Свій обов'язок, погано виконаний, краще, ніж добре виконани чужий, бо той, хто живе [з виконання] чужого обов'язку, одразу ж випадає [своєї] касти.

X, 99 – Шудра, коли він не може обслуговувати двічі народжених і йом загрожує загибель синів і жінки, нехай живе з ремісничих занять.

X, 121 – Але шудра, [який не може утримувати себе, обслуговуючи брахмана], який старається заробити на прожиток, нехай обслугову кшатрія, або нехай шудра живе, обслуговуючи багатого вайш'ю.

X, 122 – Але брахмана нехай він обслуговує і заради неба і заради обо [і того і цього світів], бо для нього, завжди відданого брахману, всі ці досяжні.

X, 123 – Обслуговування брахмана вважається найкращим заняття для шудри; що б він не робив інше, воно для нього марне.

X, 129 – Шудра не повинен нагромаджувати багатства, навіть маюч можливість [зробити це], бо шудра, набуваючи багатство, утиску брахманів.

X, 64 – Якщо дочка брахмана від шудрянки народжує в шлюбі брахманом [дочку, яка одружується також з брахманом і так далі], нижчи досягає вищої касти в сьомому коліні.

X, 65 – [Так] шудра іде до ступеня брахмана і брахман до ступеня шудри, але хай буде відомо, [що це стосується] і до потомства кшатрія, а також вайш'ї.

XI, 127 – Одна чверть (єпітимії) за убивство брахмана вимагається, одна восьма – за убивство вайш'ї; хай буде відомо, що одна шістнадцята за убивство доброчесного шудри.

### *Цар*

VII, 2 – Кшатрій, що дістав, як годиться, посвячення, призначене Ведою, повинен здійснювати охорону всього цього [світу] згідно з законом.

VII, 3 – Коли люди, які не мали царя, розсіялися в усіх напрямах з страху, Владика створив царя для охорони всього цього [світу],

VII, 4 – змішавши вічні частинки Індри, Вітру, Ями[49], Сонця, Вогню, Варуни, а також Місяця і Володаря Багатств (Кувери).

VII, 5 – Тому що цар, створений з частинок цих головних богів, то він блиском перевершує всі живі істоти.

VII, 6 – І він, подібно до сонця, пече очі і серце, і ніхто на землі не може навіть дивитися на нього.

VII, 7 – Своєю могутністю він Агні, Вайю, Сонце, Сома, Цар Правосуддя (Яма), Кувера, Варуна і Великий Індра.

VII, 8 – Царя, навіть [коли він ще] дитина, не слід зневажати, [думаючи, що він тільки] смертний, бо могутністю він божество з виглядом людини.

VII, 20 – Якби цар не карав безустанно тих, кого слід покарати, сильніші зажарили б слабих, як рибу на вертелі.

VII, 21 – Ворона почала б клювати жертовний пиріг, а собака лизати жертовну їжу, і не стало б ні в кого власності, і нижчі зайняли б місце вищих.

VII, 24 – Всі касти були б зруйновані, всі закони були б порушені і було б всенародне повстання через помилкове застосування кари.

VII, 25 – Де діє чорне, червонооке покарання, що знищує злочинців, там піддані не повстають, якщо вождь добре наглядає.

VII, 218 – Нехай [цар] кладе в усі свої речі протиотруту й ліки і нехай завжди носить [при собі] дорогоцінне каміння, що є протиотрутою.

### *Сім'я і шлюб*

III, 13 – Для шудри призначена дружина тільки касти шудр; для вайш'ї – тієї і своєї касти; для кшатрія – тих обох, а також своєї; для брахмана – тих [трьох], а також своєї.

III, 51 – Хай батько, що знає [закон], не бере за дівчину навіть найменшої винагороди, бо той, хто бере [її] з пожадливості, є людина, що продає своїх дітей.

III, 56 – Де жінок шанують, там боги бувають задоволені; але де їх не шанують, все почитання богів марне.

V, 154 – Чоловіка, [навіть] недоброчесного, який зраджує [дружину] аб позбавлений хороших рис, вірна дружина повинна завжди почитати, я бога.

IX, 3 – Батько оберігає [жінку] в дитинстві, чоловік оберігає в молодост сини оберігають в старості, жінка ніколи не здатна до самостійності.

IX, 46 – Ні продажем, ні розлукою дружина не звільняється від свог чоловіка.

IX 81 – Дружину, яка не родить дітей, можна перемінити на восьмом році, яка родить дітей мертвими – на десятому, яка родить тільки дівчат на одинадцятому, але сварливу – негайно.

IX 85 – Якщо двічі народжені беруть дружин із своєї та інших [нижчи каст], то старшинство, шана і приміщення їх повинно бути за порядко каст.

IX, 91 – Якщо [дівчина], не віддана заміж, сама знайде чоловіка, ні вон не робить ніякого гріха, ні той, за кого вона виходить.

IX, 153 – Із спадщини [брахмана] брахман [син дружини брахманки] ха візьме чотири частини, син дружини касти кшатріїв – три, син дружин касти вайш'їв – дві, син дружини касти шудр – хай візьме одну частину.

IX, 185 – Не брати, не батьки, (а) сини дістають спадщину батька.

IX, 194 – Дана до [шлюбного] вогню, дана при весільному поході, дан на знак любові та одержана від брата, матері та батька – таких налічуєть шість видів власності жінки.

IX, 208 – Що який-небудь [з братів] придбав своєю працею, н використовуючи батьківського майна, цього придбання [зробленого тільк його старанням, він не повинен ділити проти свого власного бажання.

*(Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т.*
*За ред. В.В. Струв*
*– К., 1953. – Т.1. – С.265 – 27*

## Міфологія, релігія, мистецтво

### *Гімн до Індри*

Не оставь нас, о щедрый, в этой опасности в боях!
Ведь не достигнуть конца твоей мощи!
Ты заставил шуметь реки, раскачал громко скрипящие деревья.
Как людям не сгрудиться вместе от страха?

Пой могучему, могущественному, полному могущества!
Возвеличивая, славь прислушивающегося Индру,
Который дерзкой силой покоряет оба мира,
Мужественный бык – своей мужественной природой.
Пропой небу высокому ликующее слово –
Ведь у него, отважного, отважный дух самовластен.
Асура с высокой славой, ревностно созданный,
Встал впереди двух буланых коней: ведь бык этот – колесница.

Ты потряс вершину высокого неба.
Ты сам храбро разрубил Шамбару,
Когда ты храбро боролся под действием пьянящего сомы
С лапой поверженного колдовского демона, острой, как дротик.

Только тот царь – господин сущего или человек процветает,
Кто, принося жертвенные возлияния, соблюдает предписание,
Или кто принимает хвалебные песни с подарком.
Влага неба набухает к низу для него.
Несравненна власть его, несравненна мудрость.
Те из пьющих сому пусть будут впереди всех со своим делом,
Кто у тебя, дарителя, Индра укрепляет
Великую власть, прочную и мужественную.
Ведь только для тебя эти обильные, выдоенные камнями, соки сомы,
Сидящие в чане, чаши, выпиваемые Индрой.
Дорвись, утишь страсть к ним,
Затем настрой мысль на дарение добра!

Возложи на нас блеск, увеличивающий счастье.
Великую власть, сильную, о Индра, покоряющий людей!
Храни наших покровителей, защищай богатых жертвователей
И содействуй нам в богатстве, прекрасном потомстве, жертвенной пище!

*(Ригведа: Мандалы I – VI / Пер. Т.Я. Елизаренковой. – М., 1989. – С. 70-71)*

### *Гімн до Агні*

Вашего вестника вездесущего,
Относящего жертвы, бессмертного,
Я превозношу в (своей ) песне как лучшего жертвователя.

Это он знает вместилище добра,
Великий (знает) подъем на небо.
Пусть привезет он сюда богов!

Этот бог знает, как привлечь
Богов в дом для того, кто любит закон.
Он дает самые излюбленные блага.

Он хотар, и он также движется
Между обоих миров, разбираясь в службе вестника,
Зная подъем на небо.

Да будем мы теми, кто (всегда) почитал Агни

дарами жертвенных возлияний,
Кто его зажигает и выращивает!

(Только) те завоеватели далеко прославились
(Своим) богатством, те – прекрасными мужами.
Кто приносил почитание Агни.

К нам день за днем пусть стекаются
Богатства, очень желанные!
К нам пусть движутся награды!

Этот вдохновенный пронзает, превосходя силой,
силу народов, людей,
Словно спускаемым (луком).

*(Ригведа: Мандалы I – VI / Пер. Т.Я. Елизаренковой. – М., 1989. – С. 369 – 380)*

### *Гімн про створення світу*

Не было несущего и не было сущего тогда,
Не было ни воздушного пространства, ни неба над ним.
Что двигалось туда и сюда? Где? Под чьей защитой?
Что за вода – глубокая бездна?
Не было ни смерти, ни бессмертья тогда,
Не было ни признака дня или ночи.
Дышало, не колебля воздуха, по своему закону Нечто одно,
И не было ничего другого, кроме него.
Вначале на него нашло желание.
Это было первым именем мысли.
Откуда родилось, откуда это творение?
Далее боги появились посредством сотворения этого мира.
Тот, кто надзирает над этим миром на высшем небе, –
Только он знает или же не знает.

*(Ригведа, X, 129 // Г.М. Бонгард-Левин. Древнеиндийская цивилизация. – М., 1993. – С. 32 – 33)*

## Буддизм

Буддизм – одна з трьох світових (поряд з християнством та ісламом) релігій. Виник у стародавній Індії в серед. I-го тис. до н.е. Засновником буддизму вважають Сідхартха Гаутаму, який нібито першим досяг стану нірвани – блаженного небуття і став буддою Шак'я-Муні. Світ існує лише у вигляді нескінченного руху вічних і незмінних психофізичних елементів – драхм, різноманітні комбінації яких створюють все багатство явищ природи. Життя є ланцюг перероджень, характер яких визначається законом карми

(відплати за вчинки в попередніх переродженнях). Мета життя – звільнення від перевтілень і досягнення нірвани (стану абсолютного спокою, де відсутні всі бажання, прагнення, пристрасті та пов'язані з ними страждання). Головним моральним ідеалом виступає любов до всього живого та утримування від завдання йому шкоди. З ідеї перевтілення, спорідненості всього живого випливає принцип духовно-матеріальної єдності світу, відсутність протиставляння духу і матерії, суб'єкта і об'єкта. Бог мислиться іманентним людині й природі.

### *Буддистське вчення*

Будда был, главным образом, учителем этики и реформатором, но не философом. Знакомство с его просветлением указывает человеку путь в жизни, который ведет к освобождению от страдания.

Самая настоятельная задача – положить конец несчастьям. Тот, кто посвящает себя теоретическим умствованиям о душе и мире, изнывая в то же время от страданий, поступает как глупец, который, вместо того чтобы попытаться немедленно извлечь вонзившуюся в его бок отравленную стрелу, размышляет о том, как была сделана эта стрела, кто ее сделал и кто ее пустил.

Будда всегда стремился просвещать людей по самым важным для них вопросам: о страдании, его происхождении и прекращении, а также о путях, ведущих к прекращению страдания. «Это, – говорит Будда, – приносит пользу, способствует святости жизни, приводит к отвращению от всего земного, к уничтожению страстей, к прекращению страдания, к успокоению, по знанию высшей мудрости, к нирване».

Ответы на эти четыре вопроса составляют ... сущность просветления Будды, которым он стремился поделиться со всеми ближними. Они стали известны под названием «четырех благородных истин» ...: 1) жизнь в мире полна страданий; 2) есть причина этих страданий; 3) можно прекратить страдания; 4) есть путь, ведущий к прекращению страданий.

Происхождение зла объясняется Буддой с помощью особой концепции естественной причинной связи. Согласно этой теории, нет ничего не обусловленного – все зависит от определенных условий. Так как каждое событие порождается некоторыми условиями, должно существовать нечто, бытие которого порождает страдание.

Вот вкратце формула причинной зависимости: 1) страдание жизни обусловлено рождением; 2) рождение – стремлением к жизни; 3) стремление к бытию – умственной привязанностью к объектам; 4) привязанность – жаждой, желанием вещей; 5) жажда – чувственным восприятием; 6) чувственный опыт – чувственным соприкосновением с объектами; 7) чувственное соприкосновение – шестью органами познания; 8) шесть органов познания – эмбриональным периодом развития организма (состоящего из разума и тела); 9) эмбрион не может разниться без первоначального сознания; 10) первоначальное сознание обусловлено

впечатлениями прошлой жизни; II) эти впечатления обусловлены двенадцатым звеном цепи – 12) неведением истины.

Указанный Буддой путь состоит из восьми ступеней, или правил, и поэтому носит название восьмеричного благородного пути. Этот путь открыт для всех – и монахов и непосвященных. Этот благородный путь состоит в приобретении следующих восьми добродетелей.

*1. Правильные взгляды*

Так как неведение с его последствиями-заблуждениями о «я» и о мире – является коренной причиной наших страданий, то естественно, что для нравственного совершенствования нужно иметь прежде всего правильные взгляды, познать истину. Правильные взгляды – это правильное понимание четырех благородных истин.

*2. Правильная решимость*

Одно знание истин было бы бесполезно без решимости преобразовать жизнь в соответствии с ними. От стремящегося к моральному совершенствованию требуется поэтому отрешение от всего земного (привязанности к миру), отказ от дурных намерений и вражды к другим людям. Эти три условия и представляют собой основу правильной решимости.

*3. Правильная речь*

Правильная решимость не должна оставаться лишь «религиозным желанием», а должна воплощаться в действие. Правильная решимость прежде всего должна иметь возможность направлять и контролировать нашу речь. Результатом будет правильная речь – воздержание от лжи, клеветы, жестоких слов и фривольных разговоров.

*4. Правильное поведение*

Правильная решимость, не ограничиваясь просто выработкой правильной речи, должна, наконец, воплотиться в правильное действие, хорошее поведение. Правильное поведение заключается поэтому в отказе от уничтожения живого, от воровства, от неверного удовлетворения этих чувств.

*5. Правильный образ жизни*

Отвергая дурную речь и плохие поступки, следует зарабатывать средства на жизнь честным путем. Необходимость этого правила заключается в показе того, что даже для поддержания жизни нельзя прибегать к недозволенным средствам – надо трудиться в соответствии с доброй решимостью.

*6.Правильное усилие*

Когда человек пытается изменить свою жизнь, руководствуясь правильными взглядами, решимостью, речью, поведением и образом жизни, его постоянно совращают с правильного пути как глубоко укоренившиеся в нем старые вредные идеи, так и постоянно приобретаемые новые идеи. Прогресс нельзя закрепить, если стремящийся к нирване не будет постоянно искоренять старые дурные мысли и препятствовать их появлению вновь. Поскольку ум не может

оставаться пустым, его надо постоянно стремиться заполнять хорошими идеями, стараясь закрепить их в уме.

*7. Правильное направление мысли*

Необходимость постоянной бдительности – таково дальнейшее развитие того правила, согласно которому ищущий должен постоянно помнить о том, что уже изучено. Он постоянно должен рассматривать тело как тело, ощущение – как ощущение, ум – как ум, душевное состояние – как душевное состояние. Обо всем этом он не должен думать: «это – я» или «это – мое».

Например, рассматривая тело, надо помнить и думать о том, что оно является лишь соединением четырех элементов (земли, воды, огня и воздуха), но оно наполнено всеми видами отвратительной материи: мясом, костями, кожей, внутренностями, нечистотами, желчью, мокротой, кровью, жиром и т.д. На кладбище можно увидеть, как мертвое тело разлагается, пожирается собаками и грифами, а затем, постепенно смешиваясь с элементами материи, исчезает. Благодаря такому усиленному размышлению стремящийся может вспомнить о том, что реально есть тело: как оно отвратительно, тленно и преходяще! «Он отбросит все фальшивые чувства и привязанность к телу, телу своему и телу других». Простым усилением размышлений об ощущениях, уме и пагубных душевных состояниях стремящийся освобождается от привязанности ко всему этому и печали по поводу их утраты. Окончательным результатом этого четырехстороннего напряженного размышления будет отрешенность от всех объектов, которые привязывали человека к миру.

*8. Правильное сосредоточение*

Тот, кто успешно ведет свою жизнь согласно указанным семи правилам и с их помощью освобождается от всех страстей и злобных мыслей, достоин пройти шаг за шагом четыре стадии все более и более глубокого сосредоточения, которые постепенно ведут его к конечной цели длинного и трудного путешествия – к прекращению страданий. Он сосредоточивает свой чистый и невозмутимый ум на осмыслении и исследовании истин. На этой первой стадии глубокого созерцания он наслаждается радостью и свободным порождением отрешенности и чистого мышления.

Когда достигается такое сосредоточение, то вера в четырехстороннюю истину рассеивает все сомнения и необходимость в рассуждениях и исследованиях отпадает. Так возникает вторая стадия сосредоточения, на которой радость, покой и внутреннее спокойствие порождают усиленное невозмутимое размышление. Это – стадия осознания такой радости и покоя. На следующей стадии делается попытка перейти к состоянию безразличия, то есть способности отрешиться даже от радости сосредоточения, так возникает третья, более высокая стадия сосредоточения, когда ищущий испытывает совершенную невозмутимость и освобождается от ощущения телесности. Но он еще сознает это освобождение и невозмутимость, хотя и безразличен к радости сосредоточения.

Наконец, ищущий пытается избавиться даже от этого сознан освобождения и невозмутимости и от всех чувств радости воодушевления, которые он ранее испытывал. Тем самым он достига четвертой стадии сосредоточения – состояния совершенн невозмутимости, безразличия и самообладания, без страдания освобождения.

Таким образом, он достигает желанной цели – прекращения всяко страдания. На этой стадии ищущий достигает архатства, или нирваны.

Результатом этого беспрепятственного сосредоточения на исти является совершенное провидение, высшая мудрость, перед которой ра навсегда ясно раскрывается тайна существования. Неведение и желан искореняются, и источник страдания исчезает. Следовательн совершенная мудрость, совершенная добродетель, совершенн невозмутимость – полное избавление от страдания – все з одновременно может быть достигнуто в нирване.

*(Чаттерджи С., Датта Д. Индийская философ*
*– М., 1989. – С. 121 – 1*

## Архітектура і будівництво

### *Столиця Маур'їв*

О столице Маурьев, Паталипутре, имеются сведения грека Мегасфе отправленного туда в качестве посланца Селевком Никатором (око 302 г. до н.э.) и позднее опубликовавшего ее описание под названи «Индика», явившееся первым датированным сообщением об эт времени. К сожалению, оно дошло до нас лишь во фрагментах, в цитат историков более позднего времени. Судя по этому описанию, гор Паталипутра, занимавший площадь в два квадратных километра, б обнесен укрепленной, массивной деревянной оградой и окружен широк рвом, наполненным водой. Его охраняли семьдесят дозорных башен, войти в него можно было через одни из шестидесяти четырех вор Дворец властителя, по свидетельству Мегасфена, был также построен дерева. По его мнению, этот дворец значительно превосходил двор Ахеменидов в Сузах и Экбатане. Археологические раскопки, к сожалени дают слишком мало сведений, однако подтверждают, что в качест строительного материала в Паталипутре действительно использовало дерево (найдены были только остатки укрепленной стены). Важна однако, то обстоятельство, что здесь, правда в более позднее вре правления Маурьев, впервые в Индии был использован камень и строительстве и для создания больших скульптур (возможно, подражание традициям Западного Ирана и Передней Азии). Та например, в Кумрахаре (в настоящее время деревня, а когда-то час города Паталипутры) раскопки обнаружили остатки дворцовой колоннад Колонны сделаны из полированного гранита. Это большое сооружение

зал со ста колоннами – напоминает зал дворца царя Дария из династии Ахеменидов в Персеполе. Создается впечатление, что властители династии Маурьев сознательно перенимали у Ахеменидов определенную символику величия царской власти, нашедшую свое отражение и в искусстве.

*(Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. – М., 1978. – С. 27 – 28)*

### *Ступи і чайтьї*

Важнейшие памятники архитектуры в первые три столетия до нашей эры и в три последующих столетия – это большие буддийские монастыри, а также жилые и культовые постройки джаинских монахов и приверженцев других более мелких сект. Основной тип буддийских культовых памятников – сложенный из кирпичей купол «ступа». В раннем буддийском сочинении «Диггханикая» о нем сказано: «И ступу надо воздвигнуть для Будды на том месте, где сходятся четыре дороги, и тому, кто у этой ступы положит венок, или что-либо благоуханное, или что-либо разноцветное, или же только почтительно склонится, тому это на долгие времена послужит здоровью и счастью».

К самым древним из сохранившихся архитектурных сооружений принадлежит ступа в Санчи, обозначаемая как ступа один, перестроенная из более древней и меньшей ступы. Она представляет собой полусферический купол, сложенный из крупного кирпича. Купол стоит на круглом цоколе диаметром в 31 метр с террасой, служившей для культового обхода; с южной стороны на террасу поднимаются лестницы. Вокруг ступы массивная каменная ограда, лишенная всяких украшений...; по четырем сторонам света в ней сделаны ворота, богато украшенные скульптурой. На полусферическом куполе в настоящее время находится дополненная найденными фрагментами хармика – надстройка с квадратным основанием в форме балкончика, а над ней возвышается проходящий через весь купол до его основания стержень с навершием в виде трех каменных зонтов. Стержень уподоблялся мировой оси, хармика – горе Меру, зонты означали три неба. Балюстрада и ворота первоначально были выкрашены в красный цвет, а наружная облицовка самой ступы была белой.

Наряду с большими ступами, стоящими под открытым небом, существенную роль в раннебуддийском искусстве Индии играют культовые и жилые пещеры, прорубленные в каменных склонах гор. Пещеры представляют собой подчас целые монастыри, состоящие из длинного ряда пещер, расположенных друг за другом. Подобные памятники зодчества не только являются характерными образцами индийского искусства. Поскольку ими пользуются также и небуддийские религиозные школы (индуистская, джайнская и различные мелкие секты), они становятся носителями и посредниками художественного творчества как в

области скульптуры, так и в области живописи, древнейшие индийски образцы которой сохранились только здесь.

Основное место расположения скальных храмов, точнее чайтьий вихар, – это Западная Индия, где они вырубались в склонах Западных Га для буддийских монахов. Здесь находится, например, датируемый ещ II веком до н. э. скальный монастырь в Бхадже, в чайтье которого сто высеченная из скалы гладко отполированная ступа. Небольшой вестибю храма украшен крупным настенным рельефом, а на наружной сторон скалы высечен узор, изображающий многоярусное здание. Такого род имитация наружной архитектуры характерна для подобных скальны храмов и сохраняется вплоть до периода Гуптов, претерпевая, однак изменения в частностях. То же самое можно сказать и о большом, та называемом буддийском окне в форме подковы, служивше единственным источником света в пещерном храме. Гладки отполированные колонны, поддерживающие свод бочкообразно покрытия, образуют как бы боковые нефы, которые служат «тропой» дл ритуальной процессии, обходящей ступу. Колонны и покрытие действительности лишь имитируют наземные строения; судя п конструкции, они выполнены из дерева и потому до нас не дошли, – пещерах они не имеют конструктивного значения.

*(Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Ази – М., 1978. – С. 38 – 4*

## КУЛЬТУРА КИТАЯ

Китайська культура започаткувалася на зламі III – II тис. до н.е., коли басейні р. Хуанхуе виникли перші проміські культури, і завершилася крахо імперії Хань (220 р. н.е.). Імперія Хань проіснувала 400 років. Саме це період став кульмінацією культурних досягнень Стародавнього Китаю. становленні культури Стародавнього Китаю велику роль відіграли та соціально-релігійні системи, як конфуціанство, даосизм, буддиз Винайдення водопідйомного насоса, компаса, від'ємних чисел, а тако виробництво шовку та злаків забезпечили Китаю велику роль серед інши стародавніх цивілізацій.

### Міфологія, релігія, мистецтво

#### *Із «Шицзін»*

Шицзін – це зібрання пісень і гімнів, які створювалися з XII по V ст. д н.е. Текст книги був висічений на кам'яних брилах у 175 р. до н.е. і зберіг до наших днів.

## *Повчання царю*

**I**

Ладно сработанный лук, вделанный в рог на концах,
Если отпустишь – концы вновь разойдутся легко!
С братьями дружно живи, со всею по женам родней.
Лучше ты с ними, о царь, не расходись далеко.

**II**

Будешь далек от родни, в ней не почуешь оплот,
Станет чураться тебя собственный твой же народ.
Ты наставляешь народ, ты образец и закон –
Знай же: как ты поступил, так же поступит и он.

**III**

Если и тот и другой братья друг к другу добры,
Великодушия в них хватит с избытком на всех.
Если и тот и другой между собой недобры,
Будут друг другу они точно болезнь или грех.

**IV**

Нет и в народе добра, если – так кажется мне –
Тянут и тот и другой каждый к своей стороне!
Чин получает иной, только в нем скромности нет,
Смотришь: и чин утерял сам, по своей же вине.

**V**

Старый коняга не прочь стать молодым жеребцом,
Впрочем, последствий сего этот одер и не ждет!
Всякий, кто ест без конца, должен насытить живот;
Чарку за чаркою пьешь? – слишком упьешься винцом!

**VI**

Ты обезьян не учи лазать на ветви дерев!
К грязи ли грязь прибавлять, чувство стыда одолев?
Если пойдешь, государь, сам ты стезею добра,
Люди с тобою пойдут, сгинут и злоба, и гнев.

**VII**

Падает хлопьями снег, густ и обилен кругом,
Тает, однако, и снег с солнечным первым лучом,
Царь не желает лжецов ни прижать, ни изгнать –
Злобная гордость растет, с каждым сгущается днем.

**VIII**

Падает хлопьями снег, как он обилен, смотри!
С солнечным первым лучом весь же растаял давно...
Стали, как варвары, мы, стали мы, как дикари!
Сердце мое оттого скорбью великой полно.

*(Шицзин. – М., 1987. – С. 206 – 207)*

## *Міф про Паньгу*

Как же в конце концов были отделены земля и небо, как создавалась вселенная? В китайской мифологии есть ответ и на этот вопрос. Согласно преданиям, в то время, когда еще земля и небо не отделились друг от друга, вселенная представляла собой сплошной хаос и по форме напоминала огромное куриное яйцо. В нем зародился наш первопредок Паньгу. Он вырос и заснул, тяжело дыша, в этом огромном яйце. Прошло восемнадцать тысяч лет, прежде чем он проснулся. Приоткрыл глаза, чтобы осмотреться. Но увы! ничего не увидел: вокруг него был сплошной черный и липкий мрак, и сердце его наполнилось тоской. Не найдя выхода из этого яйца, Паньгу схватил невесть откуда взявшийся огромный топор и с силой ударил им мрак перед собой. Раздался оглушительный грохот, какой бывает, когда трескаются горы, – хуа ла! – и огромное яйцо раскололось. Все легкое и чистое тотчас же поднялось вверх и образовало небо, а тяжелое и грязное опустилось вниз и образовало землю. Так небо и земля, представлявшие вначале сплошной хаос, благодаря удару топором отделились друг от друга. После того как Паньгу отделил небо от земли, он, опасаясь, что они вновь соединятся, уперся ногами в землю и подпер головой небо. Так он и стоял, изменяясь вместе с ними. Каждый день небо становилось выше на один чжан, а земля становилась толще на один чжан и Паньгу вырастал на один чжан. Прошло еще восемнадцать тысяч лет – небо поднялось очень высоко, земля стала очень толстой, а тело Паньгу также выросло необычайно. Какого же роста стал Паньгу? Говорят, что его рост равнялся девяноста тысячам ли. Как высочайший столб, стоял великан Паньгу между небом и землей, не позволяя им вновь превратиться в хаос. Так стоял он, один одинешенек, поддерживая небо и упираясь в землю, и не заметил за этой тяжелой работой, как прошли целые эпохи. Наконец, небо и земля, видимо, стали достаточно прочными, и Паньгу мог более не опасаться, что они соединятся вновь, ему ведь тоже надо было отдохнуть. В конце концов он, подобно всем людям, упал и умер. Вздох, вырвавшийся из его уст, сделался ветром и облаками, голос громом, левый глаз солнцем, правый луной, туловище с руками и ногами четырьмя странами света и пятью знаменитыми горами, кровь реками, жилы дорогами, плоть почвой, волосы на голове и усы звездами на небосклоне, кожа и волосы на теле травами, цветами и деревьями, зубы, кости, костный мозг и т.п. блестящими металлами, крепкими камнями, сверкающим жемчугом и яшмой, и даже пот, выступивший на его теле, казалось бы совершенно бесполезный, превратился в капли дождя и росу. Одним словом, Паньгу, умирая, всего себя отдал тому, чтобы этот новый мир был богатым и прекрасным. Существуют и другие предания о волшебной силе и превращениях Паньгу. По одной версии, слезы, вытекшие из его глаз, превратились в реки, вздох в порывы ветра, голос в

раскаты грома, блеск глаз в молнии. Рассказывают, что ясная погода бывает тогда, когда Паньгу радуется, а стоит ему рассердиться, как небо заволакивается тяжелыми дождевыми тучами.

Но как же появились люди на земле? Сравнительно ранней версией о появлении людей является версия о том, что люди, как об этом уже говорилось раньше, произошли в результате взаимодействия двух великих духов – Инь и Ян.

Согласно более позднему преданию, люди произошли из паразитов, ползавших по телу Паньгу, когда он «лежал на смертном одре», а ветер их развеял повсюду. Эта версия, разумеется, еще более возвеличивала заслуги Паньгу, однако одновременно она ущемляла человеческую гордость и поэтому также не получила широкого распространения.

Еще существует удивительное и прекрасное сказание о том, как небесные божества сообща создали людей: Хуан-ди разделил людей на мужчин и женщин, Шанпянь сделал уши, глаза, рот и нос, Санлинь – руки и ноги...

*(Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. – М., 1987. – С. 34 – 35)*

## Конфуціанство

Конфуціанство - філософсько-етичне вчення давньокитайського мислителя VI ст. до н.е. Кун Фуцзи (Конфуція). Основний його твір – трактат «Луньюй» («Бесіди і судження»), складений учнями. Головним у конфуціанстві є поняття «жень» (гуманність) - моральний закон, який визначає взаємини людей в сім'ї і суспільстві та вимагає беззастережної покори молодших старшим за віком або за соціальним положенням.

### *Із «Луньюй»*

Учитель говорил:

– Достойный муж в еде не ищет сытости, в жилье не ищет удобства. Он усерден в делах и сдержан в речах. Общаясь с людьми добродетельными, себя по ним исправляет – вот о ком можно сказать, что он ревностен в учении!

Мэн И-цзы спросил, в чем состоит сыновний долг. Учитель сказал:

– Не нарушать положенного.

Фань Чи правил колесницей, и Учитель поведал ему:

– Мэн Сунь спросил у меня, в чем состоит сыновний долг. Я ему ответил: не нарушать положенного.

– А что это значит? – спросил Фань Чи. И Учитель сказал:

– Пока родители живы – служить им, как положено. Когда умрут – похоронить, как положено, и приносить положенные жертвы.

Учитель говорил:

– Если человек не человечен, что он понимает в обрядах? Если человек не человечен, что он поймет в музыке?

Учитель говорил:

– Лишь истинно человечный человек способен любить и способен ненавидеть.

Учитель говорил:

– Если ученый муж стремится к истине, но при этом стыдится бедной одежды и грубой пищи, то с ним и говорить не стоит.

Фань Чи спросил, что следует считать разумным.

– Служить народу как подобает, – ответил Учитель, – почитать духов и богов, но держаться от них подальше – вот что можно назвать разумным.

Учитель говорил:

– Будьте тверды в своей верности и усердны в учении, до конца держитесь истинного пути. В страну, где неспокойно, не ходите. В стране, где смута, не живите. Когда в Поднебесной царит справедливость, будьте на виду. Когда справедливости нет, уйдите от мира. Когда в стране справедливость, стыдно быть бедным и ничтожным. Когда справедливости нет, стыдно быть богатым и знатным.

Учитель говорил:

– Побольше укоряйте самих себя и поменьше других. Этим отдалите от себя людскую неприязнь.

Учитель говорил:

– Достойный муж спрашивает с самого себя, мелкий человек спрашивает с других.

Цзыгун спросил:

– Существует ли одна-единственная заповедь, которой можно следовать всю жизнь?

– Будь великодушен, – сказал Учитель. – Не делай другим того, чего себе не желаешь.

*(Луньюй // Из книги мудрецов: Проза Древнего Китая. – М., 1986. – С. 31 – 45)*

## Даосизм

Даосизм – один з напрямів давньокитайської філософії, викладений головним чином у трактаті Лаоцзи, відомому згодом під назвою «Дао де цзін» (IV – III ст. до н.е.) і трактаті «Чжуанцзи» (III ст. до н.е.). Головна ідея даосизму полягала в тому, що природа і життя людей підпорядковані не волі неба, а загальному законові дао.

### *Із «Дао де цзін»*

В Поднебесной всегда, узнав о красоте, начинают осуществлять красивое. И вот – уже безобразное.

Всегда, узнав о совершенствовании, начинают осуществлять совершенствование.

И вот – уже несовершенствование.

Причинность:
В контакте наличия и отсутствия происходит рождение.
В контакте трудного и легкого происходит становление-завершение.
В контакте длинного и короткого появляется форма.
В контакте высокого и низкого происходит потеря равновесия.
В контакте звука и голоса осуществляется согласие.
В контакте переднего и заднего появляется следование.
Это дает:
Человек мудрости пребывает в осуществлении отсутствия.
Таково его дело.
Совершает действия без пояснений словами.
Таково его учение.
Все мириады сущностей совершают работу,
а нет оформления в словах.
Происходит рождение,
а нет обладания.
В осуществлении нет отождествления.
При успешном завершении нет пребывания в этом.
А коли нет пребывания в этом,
то нет и исчезновения.

*(Дао дэ цзин // Антология даосской философии / Сост.: В.В. Малявин, Б.Б. Виногродский. – М.,1994. – С. 23 – 24)*

Когда все в Поднебесной узнали, что красота – это красота, появилось и уродство. Когда узнали, что добро – это добро, появилось и зло. Ибо бытие и небытие друг друга порождают, трудное и легкое друг друга создают, короткое и длинное друг другом измеряются, высокое и низкое друг к другу тянутся, звуки и голоса друг другу вторят, *до* и *после* друг за другом следуют. Вот почему мудрец действует недеянием и учит молчанием.

*(Дао дэ цзин // Из книги мудрецов: Проза Древнего Китая. – М., 1986. – С. 72)*

Когда узнали, что красивое красиво,
Появилось безобразное.
Когда узнали, что доброе хорошо,
Появилось зло,
Поэтому бытие и небытие порождают друг друга.
Трудное и легкое создают друг друга,
Длинное и короткое сравниваются,
Высокое и низкое соотносятся,
Звуки образуют мелодию,
Начало и конец чередуются,
Потому-то мудрый совершает бездействие:
Учит безмолвно, вызывает перемены безучастно,

Творит бескорыстно, начинает без усилий,
Завершая, не гордится.
Не гордится, и его не избегают.

*(Дао дэ цзин // Из книги мудрецов: Проза Древнего Китая. – М., 1986. – С. 2)*

## *Будівництво Великої Китайської стіни*

Великая Китайская стена – одно из самых больших и искусных строительно-технических сооружений всех времен. Ее строили примерно десять лет начиная с 220 года до н.э. при императоре Цинь Шихуанди. Некоторые участки оборонительной стены были построены еще раньше, в разных воевавших друг с другом маленьких царствах на севере. Цинь Шихуанди набрал целую армию из крестьян, солдат, преступников и политических заключенных, чтобы обновить поврежденные места и соединить эти участки. Так возник сплошной крепостной вал, идущий через горы вдоль границы его империи. Стена была задумана как укрепление против набегов воинственных кочевников-монголов с севера, а также, по всей вероятности, как доказательство власти и величия императора.

Стена извивалась вверх и вниз по горам, шла через пустыни и болота. Она была сооружена на каменном фундаменте и возведена из земли и кирпича. С ее сторожевых башен при помощи дымовых сигналов, а ночью – с помощью сигнальных огней – можно было распространять информацию по всей стране с никогда дотоле невозможной скоростью.

Около 300 000 человек трудились в поте лица над возведением этой стены. Только сама организация и обеспечение такой массы рабочей силы была исключительным достижением. Легенда рассказывает, будто один маг предсказал Цинь Шихуанди, что стена только тогда может быть завершена, когда в ней будет погребен «Ван» или 10000 человек. В конце концов император нашел человека по имени Ван, приказал убить его и захоронить в стене. По всей вероятности, было так, что многие тысячи людей, умерших во время строительных работ, были замурованы в стене. Стену называли также *Самым длинным кладбищем мира* или *Стеной слёз*.

Военное значение стены, когда она была укомплектована войсками соответственно своей длине, становилось огромным. Однако с течением времени она была заброшена и разрушилась. В 607 году н. э. при династии Суй сооружение было реконструировано. В этот период на строительстве был занят миллион рабочих, причем половина из них погибла. Наконец, в XV веке, в годы правления династии Мин (1368 – 1644 гг.), стена обрела свой сегодняшний облик.

Данные относительно ее общей длины варьируются. Стена поворачивает и изгибается, в некоторых местах параллельно ей идут другие крепостные валы, которые могут входить в подсчеты. Данные о длине очень разные: прямая линия между двумя конечными точками

составляет 2450 километров, а стена со всеми ответвлениями и изгибами, должно быть, равна от 6000 до 6500 километров.

Стена была не только крепостным валом, но и дорогой. Ее ширина – 5,5 метра; это позволяло маршировать радом пяти пехотинцам или скакать рядом пяти кавалеристам. Еще и сегодня ее высота в среднем составляет девять метров, а высота дозорных башен – двенадцать метров.

*(Атлас чудес света. – М., 1995. – С. 87)*

### *Про житло*

В ханьском доме почти не было мебели. Основным предметом внутренней обстановки были циновки, которыми застилалось все жилое помещение.

На аудиенции во дворце сановники сидели на циновках и лишь император – на топчане. На низеньких деревянных топчанах сидели и спали.

Рядом с сиденьем в зале ставили ширму, отгораживавшую часть жилого пространства. Ширмы делали из ткани, натянутой на раму, или из дерева, которое покрывали лаком и расписывали рисунком.

Спали, подложив под голову подушку в форме валика.

Так как, находясь в доме, человек большую часть времени проводил непосредственно на полу, застеленном циновками, входящий снимал обувь. Право подниматься во дворец, не оставляя у дверей меча и не снимая туфель, император жаловал подчиненным за особые заслуги. Однако если находиться в помещении босиком считалось нормой, то показаться без туфель на улице было неприличным и унижало человеческое достоинство. Поэтому снять туфли вне дома означало то же, что снять головной убор: это было равнозначно признанию себя преступником. Древние китайцы четко противопоставляли себя народам, не знавшим обуви. Большое значение они придавали и манере сидеть. Как и в более раннее время, единственно приемлемой позой считалось подогнуть под себя ноги, как бы становясь на колени и опуститься на пятки. В такой же позе в ханьское время сидели и на топчане. Сидеть, свесив ноги вниз, считалось неприличным. Совершенно недопустимым считалось сидеть, скрестив ноги или вытянув их вперед.

*(Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. – М., 1983. – С. 212 – 222)*

### *Із «Книги пісень»*

«Книга пісень» - це цикл народних пісень про сільськогосподарські роботи китайських землеробів.

У сьомий місяць спека вже спадає,
Зоря вогню пливе на захід.

У дев'ятім місяці на зиму
Жінки нам одяг подають.
Холодний вітер у перший місяць,
Мороз пекучий в місяць другий –
Як зимувать без теплої одежі!
Ми в третій місяць лагодимо сохи,
Ми починаємо орати у четвертий,
Обід жінки нам носять, діти –
І радується бог полів!

У сьомий місяць спека вже спадає,
Зоря вогню пливе на захід.
У дев'ятім місяці на зиму
Жінки нам одяг подають.
Весною сонце жар несе,
І пісня іволги лунає.
Із кошиком дівчина йде,
Шовковиці листочки ніжні
Збирає тихо, сонце – височенько,
А у дівчини вже серце знемагає:
Їй з милим швидше б разом повернутись.

У сьомий місяць спека вже спадає,
Зоря вогню пливе на захід.
У восьмому доспіє очерет.
Рвемо шовковицю у другім.
У малих шовковиць віття довге –
Згори його рубаєм, від вершини.
У сьомому співа сорокопуд.
У восьмий почнемо ми прясти й ткати.
Тканини роблять жовті й темні.
Моя ж червона, наче сонце –
Одягне милий мій сорочку.

Трава в четвертий розцвіте,
Цикада засюрчить у п'ятий.
У восьмім місяці ми жати почнемо,
А листя падає в десятім.
У першому полюєм на єнота,
Берем лисиць і диких кішок –
На шубу хутро буде молодцям.
Весь другий місяць, як і перший,
У військових справах проведем.
І скажем: поросята – нам,
Великі свині – в княжий дім.

На п'ятий місяць сарана летить.
У шостий крильця коник розправляє.
У сьомий місяць ми на полі,
У восьмий місяць – під навісом,
В дев'ятий ідемо в будинки.
В десятім місяці цвіркун залазить попід ліжко.
Заткнем вікно, замажемо щілини,
Викурюємо всіх мишей.
Ах, наші жіночки і діти.
Ми скажем їм: прийшла зима,
І в дім тепер йдемо ми жити.

Тук, тук! У місяці другому колемо, колемо льоду багато,
А в третьому місяці весь у льодовню ми переносим.
В четвертий місяць ми встаємо рано –
Цибулю і ягнят підносим духам.
В десятім іній, холоднеча.
В десятому ми прибираєм площу,
І кілька глечиків з вином ми ставим,
Овець ми ріжем і ягнят,
Приходимо усі у царський дім –
Берем з вином ріг носорога
І довгого життя бажаєм.

*(Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред. В.В. Струве. – К., 1953. – Т. І. – С.286 – 289)*

### *Із «Трактату про воєнне мистецтво»*

Найдавнішній трактат про воєнне мистецтво в Китаї приписується полководцеві Суньцзи (VI ст. до н.е.). Наведені далі уривки містять правила ведення війни.

Суньцзи сказав: «Правило ведення війни таке»:

Коли у тебе тисяча легких колісниць і тисяча важких, сто тисяч солдатів, якщо провіант треба відправляти за тисячу миль, то видатки внутрішні та зовнішні, витрати на прийом гостей, матеріал для лаку і клею, спорядження колісниць і озброєння – все це становитиме тисячу золотих на день.

Тому на війні чули про успіх при швидкості, навіть при невмілому її веденні, і не бачили ще успіху при довгочасності, навіть при вмілому її веденні.

Той, хто вміє вести війну, двічі рекрутського набору не проводить, тричі провіант не вантажить; спорядження бере із своєї держави, а провіант бере у противника.

Сили в полі підриваються, засоби вичерпуються всередині держави, в

будинках порожньо; майно народу зменшується на сім десятих, майно князя – бойові колісниці поламані, коні виснажені, шоломи, панцирі, луки і стріли, рогатини і малі щити, списи і великі щити, воли і вози – все це зменшується на шість десятих.

Тому розумний полководець старається кормитися коштом противника. При цьому один фунт харчів противника відповідає двадцяти фунтам своїх; один пуд висівок і соломи противника відповідає двадцяти пудам своїх.

Тому найкраща війна – розбити задуми противника; на другому місці – розбити його союзи; далі – розбити його військо. Найгірше – облягати фортеці. За правилами облоги фортець така облога повинна проводитись тільки тоді, коли вона неминуча. На підготовку великих щитів, облогових колісниць, заготівлю спорядження треба три місяці; проте полководець, неспроможний перебороти своє нетерпіння, посилає своїх солдатів на приступ, наче мурашок, при цьому третина офіцерів і солдатів гине, а фортеця не здобута. Такі згубні наслідки облоги.

Дій у битві всього тільки дві – правильний бій і маневр, але змін у правильному бою і маневрі всіх і злічити не можна. Правильний бій і маневр взаємно породжують один одного, подібно до того як у кола нема кінця.

Міць – це ніби натягання лука, розрахованість удару – ніби спускання стріли.

Грабуючи селище, поділяють своє військо на частини; захоплюючи землі, займають своїми частинами вигідні пункти.

Коли говорять, інші не чують, тому виготовляють гонги і барабани. Коли дивляться, один одного не бачать, тому й виготовляють прапори і значки. Гонги, барабани, прапори і значки з'єднують воєдино очі й уші своїх солдатів.

Грабуючи тучні поля, май в достатку продовольство для своєї армії, безустанно піклуйся про своїх солдатів, не стомлюй їх, піднімай їх дух і з'єднуй їх силу. Пересуваючи війська, дій у згоді зі своїми розрахунками і планами.

Суньцзи сказав: вогневий напад буває п'яти видів: перший, коли спалюють людей; другий, коли спалюють запаси; третій, коли спалюють обози; четвертий, коли спалюють склади; п'ятий, коли спалюють загони.

Коли немає вигоди, не рушай; коли не можеш здобути, не пускай в хід війська; коли нема небезпеки, не воюй. Володар не повинен піднімати зброю через свій гнів; полководець не повинен вступати в бій через свою злобу. Гнів може знову перетворитися в радість, злоба знову може перетворитися у веселощі, але загибла держава знову не відродиться, мертві не оживуть. Тому освічений володар дуже обережний щодо війни, а хороший полководець дуже остерігається її.

Знання наперед не можна дістати від богів і демонів, не можна дістати і шляхом умовиводу, не можна дістати і шляхом різних обчислень. Знання становища противника можна дістати тільки від людей.

Тому використання шпигунів буває п'яти видів: бувають шпигуни місцеві, шпигуни внутрішні, шпигуни зворотні, шпигуни смерті, шпигуни життя. Місцевих шпигунів набирають з місцевих жителів країни противника і користуються ними; внутрішніх шпигунів набирають з його чиновників і користуються ними; зворотних шпигунів набирають із шпигунів противника і користуються ними. Коли я пускаю в дію що-небудь обманне, я повідомляю про це своїх шпигунів, а вони передають це противникові. Такі шпигуни будуть шпигунами смерті. Шпигуни життя це ті, що повертаються з донесенням. Користування шпигунами – найістотніше на війні; це та опора, покладаючись на яку, діє армія.

*(Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред. В.В.Струве. – К., 1953. – Т І. – С.289 – 291)*

## АНТИЧНА КУЛЬТУРА

Під античною культурою (термін «античність» в перекладі з лат. «давній») розуміють культуру Давньої Греції та Давнього Риму. В Європі античність відкрили гуманісти епохи Відродження. З тих пір усе античне стало еталоном краси.

Античну культуру К. Ясперс відніс до «осьових культур», тобто тих, які здійснили прорив від міфу до логосу, від словесно-художньої творчості до поезії, риторики та витонченого мистецтва. Античність запропонувала як нові засади освоєння дійсності – принципи раціоналізму, науковості, гуманізму. Культ краси, пропорції, гармонії ставали символами не лише мистецтва, а й метою та методом виховання нової особистості.

Культура античного світу значно вплинула на загальний процес становлення світової культури. Елементи техніки, науки, філософії, різні форми літератури, архітектури та образотворчого мистецтва античності стали істотною і невід'ємною частиною тієї основи, на якій успішно розвивалась і розвивається світова культура. Античний вплив безпосередньо відчувається в Україні.

### Культура Стародавньої Греції

Культуру Стародавньої Греції прийнято ділити на три епохи:

1. Епоха крито-мікенської цивілізації – III тис. до н.е. – XI ст. до н.е.
2. Гомерівський період – XI – VIII ст. до н.е.
3. Епоха античної полісної цивілізації – VII – I ст. до н.е.

Епоху античної полісної цивілізації поділяють на три підперіоди:

а) архаїчний – VII – VI ст. до н.е.;

б) класичний – V – IV ст. до н.е.;

в) еллініcтичний – IV – I до н.е.

Крито-мікенська (мінойська) культура була однією з найдавніших культур, що утворилася в районі Егейського моря в III – II тис. до н.е. У 1900 – 1904 рр. на Криті англійський археолог Артур Еванс (1851 – 1941)

здійснив розкопки й виявив, що міфічний лабіринт у місті Каноссі, резиденції царя Криту Міноса, існував насправді.

Материкова Греція за соціально-політичним устроєм була схожа на крито-мінойську. Центром материкової Греції було місто Мікени. Мікенська культура розкопана німецьким археологом-аматором Генріхом Шліманом (1822 – 1890), який прославився відкриттям Трої.

Культура гомерівського періоду відома з творів Гомера «Іліада» та «Одісея». До нашого часу дійшло небагато пам'яток цього періоду.

Розквіт культури Стародавньої Греції припадає на період античної полісної цивілізації. Старогрецька архітектура і взагалі образотворче мистецтво, як і інші елементи давньогрецької культури, увійшли невід'ємною складовою частиною в художній розвиток наступних часів, їхні елементи живуть і нині.

## *Еллада*

Что же собой представляла страна, которой суждено было стать Элладой? Какими средствами к существованию владела она и какие препятствия воздвигала на непроторенном пути первобытного народа, движение которого к цивилизации в течение длительного исторического периода было столь трудным?

Отметим два основных фактора: горы и море. Греция в основном гористая страна, хотя в ней нет вершин, достигающих трех тысяч метров. Но горы там всюду, склоны их сбегают и подымаются во все стороны, порой очень круто. Древние жители проложили по ним прямые тропинки, никогда не прибегая к обходным дорогам: они поднимались напрямик, высекая ступени в скале в самых крутых местах. Поднимающиеся повсюду горы делили страну на множество мелких кругов (кантонов), причем большинство из них имели выход к морю. Такой рельеф создавал благоприятные условия для той политической организации, которую греки назвали полисом.

Государство принимает форму кантона. Маленькую территорию легко защищать. Жители, естественно, к ней привязаны. Для этого не требуется не только идеологии, но и географической карты. Поднявшись на любую вершину, вы одним взглядом окидываете всю свою страну. У подножия склонов или в долинах раскинулось несколько деревень. Селение побольше, выстроенное на акрополе, является административным центром. В случае неприятельского вторжения эта крепость служит убежищем для жителей окрестных деревень; в редкие периоды мира между полисами там располагался рынок. Укрепленный акрополь служит основой, вокруг которой складывается городская структура. Города здесь не на самом берегу моря. Однако их строят и не слишком далеко от моря, чтобы иметь возможность располагать морской гаванью.

Деревни, окруженные полями, укрепленные поселения полугородского типа – таковы отдельные и вместе с тем тесно спаянные элементы

греческого государства. Афинский полис – это в равной степени деревня с пашнями вокруг и город с его лавками, гаванью и кораблями; это весь афинский народ, отгороженный стеной из гор и с окном на море; это кантон, который именуется Аттикой.

Кругом – десятки таких же полисов в точно таком же обрамлении. Эти многочисленные города соперничают между собой на разных поприщах – политическом и экономическом, и приводит это всегда к войне. Греческие полисы никогда не заключают мира, а только договоры о перемирии: сроки их кратки – пять, десять лет, самое большое – тридцать. Но война возобновляется обычно еще до истечения срока. В греческой истории насчитывается больше тридцатилетних войн, чем тридцатилетних периодов мира.

Но временами извечное греческое соперничество заслуживает более благородного наименования – соревнования. Это соревнование спортивное и культурное. Состязание представляет одну из излюбленных форм любого вида греческой деятельности. Всенародные олимпийские и некоторые другие состязания заставляли воюющие стороны на время отложить оружие. В дни этих торжеств послы, атлеты и толпы людей беспрепятственно путешествуют по дорогам Греции. Внутри полисов точно так же существуют многочисленные формы состязаний между гражданами. В Афинах устраивались конкурсы трагедий, комедий и лирической поэзии. Награда была невелика: поэтов венчали лавровым венком или преподносили им корзину винных ягод (фиг), но слава их была велика.

*(Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Иллиади до Парфенона. – М., 1992. – С.31 – 33)*

## *Геродот – батько історії*

Геродота называют отцом истории. Не менее справедливо было бы назвать его и отцом географии. Он рассказал своим современникам середины V до н. э. обо всем варварском мире. Он представил своим читателям весь Старый Свет – известный, неизвестный, а иногда и вымышленный. Все эти три старые страны света, о которых он говорит, что не понимает, почему их насчитывают три, в то время как земля *едина*. Он пишет: «Я, впрочем, не понимаю, почему единой земле даны три разных названия». Эти три названия – Европа, Азия и Ливия, означающая Африку. Замечание справедливо до 1492 года.

Заглавие его труда означает исследования, по-гречески «Историай» - слово, не имевшее в ту пору иного значения, кроме как «исследование». До Геродота истории (исторического изыскания) не существовало. Назвав «Исследованиями» свой труд – исторический и географический одновременно, – Геродот закладывает основы этих наук, пользуясь методом научного исследования. Справедливо, однако же, заметить, что интересы Геродота на всем протяжении труда уводили его в сторону

географических и этнических изысканий, отклоняя от стремления познать историческую истину.

Что же привлекает любознательность Геродота? Не боясь ошибиться, можно ответить на это одним словом: все! Верования, нравы, памятники, то что мы называем «великими делами», природа, почвы, климат, фауна и флора (особенно фауна), протяженность пустынь, географические открытия, пределы земли, неизвестные истоки больших рек и – везде и в первую очередь – деятельность человека, условия его существования, его физический облик, развлечения, боги, тысячелетнее прошлое или, напротив, примитивный характер его образа жизни. Человек и его творения, человек и его судьбы, человек в своем природном окружении, познаваемый во всей самобытности его обычаев, - таков круг интересов «Исследований» Геродота. По своему стремлению изображать людей всех стран, всех народов Геродот является одной из самых привлекательных фигур античного гуманизма.

Совершенно очевидны два пристрастия Геродота: с одной стороны, его любовь к занимательным рассказам и необычайным народам, а с другой – тяготение к истине – однако одно вредит другому. Отсюда в его «Исследованиях» столько нелепых (впрочем, забавных) рассказов, выслушанных им от осведомителей, которым, очевидно, было незатруднительно злоупотреблять простодушной любознательностью.

У нашего автора нельзя встретить лишь одного рода ошибок: ошибок преднамеренных. Геродот никогда не лжет. Он заблуждается, понимает вкривь и вкось, путается в своих заметках, дает себя провести с легкостью непостижимой, лишь бы его позабавили. Но никакие ученые труды, подвергавшие Геродота не только строгой, но порой и подозрительной критике, никогда не смогли уличить его во лжи. Это очень честный человек с пылким воображением, но безупречно правдивый.

*(Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Антигоны до Сократа. – М., 1992. – С.170 – 173)*

## Релігія і міфологія

### *Ікар і Дедал*

Колись, за сивої давнини, в Афінах жив великий митець, різьбяр і будівничий Дедал, нащадок царського роду. Кажуть, сама Афіна Паллада, премудра богиня, навчила його різним ремеслам. Він зводив великі палаци і храми, що вражали всіх своєю стрункою будовою, а для тих палаців і храмів сам різьбив із дерева постаті безсмертних богів, такі гарні, що потім люди століттями дбайливо їх зберігали. До Дедала статуї робили у вигляді нерухомих, наче скам'янілих людей, руки в них були міцно притиснені до тулуба, ноги стулені, очі заплющені. Дедал сміливо почав різьбити інакше: розплющив своїм постатям очі, надав їм рухливості. Здавалося, вони от-от ворухнуться й підуть.

Тому жерці у деяких храмах прив'язували Дедалових дерев'яних богів, щоб вони часом не повтікали. Учнем Дедала став його небіж Талос, ще підліток, але такий тямущий і здібний, що сам Дедал чудувався, як швидко хлопець од нього все переймав і сам уже створює дивовижні речі.

Якось Талос знайшов на землі гадючу щелепу, уважно придивився до неї і невдовзі змайстрував пилку – нову річ для тодішніх людей. Він же придумав гончарський круг, щоб легше й краще ліпити на ньому всякий посуд. А як вирізував той круг із дерева, то винайшов циркуль, що ним і тепер користуються люди.

Афіняни довідалися про надзвичайний хист Дедалового учня і справедливо гадали, що незабаром він перевершить свого вчителя. Та як же тяжко вразила Афіни звістка про те, що Талос, гуляючи з Дедалом по Акрополю, спіткнувся і впав з висоти. В його смерті афіняни звинуватили Дедала, мовляв, той із заздрощів надумав позбутися свого учня і сам зіштовхнув його вниз.

Чи правда це була, а чи вигадка, що Талос сам необачно спіткнувся, – ніхто не міг би сказати, хіба що сам Дедал, та йому вже не йняли віри, і афінський люд засудив митця до вигнання.

Кинув Дедал напризволяще свою майстерню і недовершену роботу, сів на корабель, довго плив і нарешті дістався до острова Криту. Царював там Мінос, людина розумна і владна. Він щиро зрадів Дедалові, бо слава митця давно вже досягла критських берегів.

Цар Мінос одразу запросив до себе Дедала, загадав йому багато роботи, був щедрий і спершу навіть ласкавий. Він одружив Дедала з гарною критянкою, та народила афінянинові сина Ікара. Та митець тяжко сумував за батьківщиною і почувався на Криті рабом.

Єдиною розрадою і втіхою Дедалові стало мистецтво. Він охочє робив усе, що загадували йому цар Мінос та цариця Пасіфая,– кував зброю, яка приносила успіх у бою чи на ловах; вирізував на радість усій царській родині дерев'яні ляльки, що самі рухались, наче живі; а для покоїв пишнокосої царівни Аріадни вирізав із мармуру рельєф: побравшись за руки, там кружляли в танку юнаки й дівчата, і їхні мармурові хітони здавалися напрочуд легкими й прозорими.

А потім Дедал збудував дивовижний палац. Царя Міноса спіткала велика біда:

Пасіфая народила йому сина, що мав тіло чоловіка, а голову–ніби в бика, та ще й бичачий хвіст теліпався у нього іззаду. І от, щоб сховати від сторонніх очей Мінотавра – так назвали те страховисько – та щоб він сам не накоїв якого лиха, цар Мінос наказав Дедалові звести особливу споруду.

І Дедал звів Лабіринт, хитромудрий палац, де покої та переходи були такі поплутані й начебто схожі, що ніхто не міг знайти звідти виходу. Як у гористій Фрігії несе свої темні хвилі річка Меандр і крутиться серед каміння: то назад поверне, то знову мчить уперед, то збочує раптом, і не можна збагнути, куди вона тече – до моря або назад, до свого джерела, – так і

Дедал створив у Лабіринті стільки покручених ходів, що й сам ледве вибрався з нього. Всередині цього Лабіринту й поселили Мінотавра.

Минали роки, а Дедал ніяк не міг забути далекої батьківщини. Дружина його померла, і тоді він надумав будь-що дістатись із сином до Афін. Митець знав, що Мінос ніколи його не відпустить і що ніхто, боячись царського гніву, не допоможе йому втекти, а варта вціймає і приведе назад до палацу.

Справедливий Міносе! - звернувся нарешті Дедал до царя.– Відпусти мене на батьківщину, я вже старий і хочу померти на рідній землі. Відпусти мене і сина мого Ікара, благаю тебе!

Та Мінос не схотів і слухати про це, хоч як умовляв його ревно Дедал. Зрозумів тоді митець, що він може звіритися тільки на себе, на свою голову й руки.

Якось сидів Дедал при березі моря, журно дивився на білих чайок, що кружляли над хвилями, і раптом йому сяйнула смілива думка: «Нехай МІнос закрив мені путь через море, нехай він усім володіє – і водою, і землею, але небо не його володіння, небо вільне! Треба навчитись літати в птахів!»

Думка була така незвична, така дивна і прекрасна, що Дедал аж зірвався на ноги й гордо крикнув:

- Могутній Зевсе! Не гнівайся на мене за те, що я не корюся твоїм законам. Я, смертний, піднімусь у небесний простір.

Тепер увесь вільний час Дедал робив із пташиного пір'я великі крила. Насамперед, він ладнав одну до одної малесенькі пір'їни, а тоді брав довші й довші. Потім міцно стягував їх мотузком, клеїв воском і вигинав, щоб були як у справжнього птаха. Біля нього крутився Ікар, грався пір'їнами, щось ліпив із м'якого воску і хоч заважав батькові в його дивній роботі, але той не гнав хлопця.

Нарешті, крила були готові, великі – Дедалові, трохи менші – Ікарові. Митець прикріпив свої до спини й до рук, змахнув ними і легко знявся в повітря. Покружлявши, він опустився на землю і став повчати Ікара:

- Не можна підійматися дуже високо, синку, бо сонце там палюче, воно розтопить віск – і пір'я розсиплеться. А низько над морем теж не лети, щоб хвилі не намочили тобі крил. Треба триматися середини, запам'ятай це, Ікаре, тільки середини. Будь слухняний, не шукай власної дороги, а лети просто за мною.

Потім Дедал прив'язав крила синові й довго вчив його літати. А наступного дня, щойно ясне сонце виринуло з далеких глибин океану, вони знялись у безхмарну блакить. Ніхто у царському палаці того не бачив. Бачили тільки орачі в полі, бачив пастух, що гнав череду, бачив рибалка, і вудка випала йому з тремких рук. Усі вони аж уклякли, подумавши, що то летять безсмертні боги.

Дедал летів перший, він добре знався на місцевості, тільки раз у раз озирався, чи не втомився Ікар, чи не збочив з путі.

Вже позаду зник Крит, навкруги сяяло безкрає море. На височині гуляв вітер і гнав їх то в один бік, то в інший. Ось проминули вони острови Наксос і Делос, з лівого боку лишився зелений Самое, праворуч – багатий медом Калімнос.

Ікар спершу слухняно летів за батьком. Почуття лету, дивовижне, незнане, сповнило його душу неймовірною радістю. Яке щастя змахнути, наче могутній птах, великими крильми і відчути, що вони підносять тебе ще вище, туди, у блакитну безодню, де вже і птахів немає. У захваті Ікар забув за батькову засторогу й полинув вище, ще вище, аж до золотого сонця.

Зненацька хлопець відчув, що крила вже не так міцно тримають його, як спершу. Пекуче сонячне проміння розтопило віск, пір'я посипалося додолу, і марно тепер юнак махав уже безкрилими руками.

- Батьку, батьку, я гину! - відчайдушне крикнув Ікар і зник серед зелених морських хвиль.

Не чув того крику Дедал, та, ще раз озирнувшись, не побачив за собою Ікара. Розпачливо кружляв він у повітрі, гукаючи сина, а тоді примітив на хвилях розкидане пір'я. Нещасний батько все зрозумів і мало не збожеволів з горя, та мусив летіти далі, до найближчого берега.

То був чималий острів. Довго блукав по ньому Дедал, поки хвилі прибили до берега юнакове тіло. Убитий горем, Дедал поховав тут сина, і відтоді той острів зветься Ікарія, а море довкола люди і досі звуть Ікарійським. І цікаво, що втіленням одвічної мрії людства про крила став не розумний, розважний Дедал, знаменитий винахідник, митець, а неслухняний, завзятий хлопець Ікар, який перший відчув радість вільного лету і віддав за це власне життя.

Втративши сина, Дедал оселився на великому острові Сіцілії, де його гостинно прийняв цар Кокал. Тут митець зажив великої слави, бо звів кілька прекрасних споруд: Аполлонів храм із золотим дахом, штучне озеро, а для царських коштовностей – скарбницю на стрімкій скелі.

Двічі брався Дедал різьбити по щирому золоту загибель свого сина Ікара, та двічі кидав почату роботу,– надто тремтіли руки в митця, а сумні очі відразу заходили пекучими сльозами.

Тим часом крітський цар Мінос довідався, де живе і працює Дедал, і надумав повернути його, наче свою власність, назад. Він вирушив до Сіцілії на кораблях із чималим військом. Та не тільки зброєю вирішив діяти мудрий цар – він узяв із собою морську мушлю й оголосив нагороду тому, хто протягне крізь усі її закрути нитку. Мінос добре знав, що тільки великий майстер Дедал зугарний це зробити.

Сіцілійський володар Коксал урочисто зустрів царя Міноса, запросив до свого палацу і влаштував гостеві пишну учту. За столом Мінос не прохопився і словом про Дедала, а згодом завів мову про мушлю.

Цікаво, чи тямущі у вас люди,–спитав він лукаво,–чи зможе хто протягти нитку крізь цю мушлю, крізь усі її закрути? Той дістане від мене багато золота.

- Авжеж, люди в нас тямущі,– відказав господар, а сам тайкома звелів передати мушлю Дедалові.

Той швидко впорався, та ще й розумно, дотепно: прив'язав нитку до мурашки, проколов невеличкий отвір у мушлі, змазав її всередині медом, а в отвір пустив мурашку. Зачувши мед, вона проповзла крізь отвір і протягла за собою нитку крізь усі закрути в мушлі.

Коли так само тайкома мушлю принесли від Дедала, Кокал, переможно всміхаючись, подав її Міносові й мовив;

- Де ж винагорода за мушлю? Ось бачиш, нитку протягнено. – Дедал тут! – вигукнув Мінос. – Тільки Дедал міг так хитромудро зробити. Тож доведеться тобі, Кокале, повернути мені митця!

Та цар, а надто царівни, яким Дедал робив різні прикраси й забавки, і на думці не мали віддавати його. Хитрістю вони заманили і вбили Міноса, і тепер Дедал міг спокійно жити і творити в Сіцілії.

Але туга за рідною землею ставала нестерпною, і старий Дедал нарешті подався на батьківщину - в Афіни. Там він невдовзі помер і був шанобливо похований у рідній землі. А людям лишилися його прекрасні споруди і статуї, в Афінах від нього пішов рід митців Дедалідів, а слава його не згасла і досі.

*(Катерина Головацька. Міфи Давньої Греції. – К.,1991. – С.193 – 197)*

## Література, образотворче мистецтво

### *Із «Одісеї» Гомера*

*Гомер* – полулегендарний давньогрецький епічний поет, за переказами жив у VIII ст. до н.е., належав до школи рапсодів з о. Хіос, вважається автором поем «Іліада», «Одісея» і «Батрахоміомахії», а також збірників гімнів та інших творів.

Рубище сбросив поспешно с себя, Одиссей хитроумный,
Прянул, держа свой колчан со стрелами и лук, на высокий
Двери порог; из колчана он острые высыпал стрелы
На пол у ног и потом, к женихам обратяся, воскликнул:
«Этот мне опыт, друзья женихи, удалося окончить;
Новую цель я, в какую никто не стрелял до сего дня,
Выбрал теперь; и в нее угодить Аполлон мне поможет».
Так говоря, он прицелился горькой стрелой в Антиноя.
Взяв со стола золотую с двумя рукоятями чашу,
Пить из нее Антиной уж готов был вино; беззаботно
Полную чашу к устам подносил он; и мысли о смерти
Не было в нем. И никто из гостей многочисленных пира
Вздумать не мог, чтоб один человек на толпу их замыслил
Дерзко ударить и разом предать их губительной Кере.
Выстрелил, грудью подавшись вперед, Одиссей, и пронзила

Горло стрела; острие смертоносное вышло в затылок;
На бок упал Антиной; покатилася по полу чаша,
Выпав из рук; и горячим ключом из ноздрей засвистала
Черная кровь; забрыкавши ногами, толкнул от себя он
Стол и его опрокинул; вся пища (горячее мясо,
Хлеб и другое), смешавшись, свалилася на пол.
Ужасный подняли крик женихи, Антиноя узрев умерщвленным...
Мрачно взглянув исподлобья, сказал Одиссей богоравный:
«А! Вы, собаки! Вам чудилось всем, что домой уж из Трои
Я не приду никогда, что вольны беспощадно вы грабить
Дом мой, насильствуя гнусно моих в нем служанок, тревожа
Душу моей благородной жены сватовством ненавистным.
Правду святую богов позабыв, не страшася их гнева
Их, вы от смертных людей за дела беззаконные мести!
В сеть неизбежной погибели все, наконец, вы попали».
Так он сказал им, и были все ужасом схвачены бледным;
Все, озираясь, глазами искали дороги для бегства.
Тут Евримах, сын Полибиев, бросил крылатое слово:
«Если ты подлинно царь Одиссей, возвратившийся в дом свой,
Праведны все обвиненья твои. Беззаконного много
В доме твоем и в твоих областях совершилось; но здесь он –
Главный виновник всего, Антиной, пораженный тобою,
Мертвый лежит...
Ныне судьбой он постигнут, а ты, Одиссей, пощади нас,
Подданных; после назначишь нам цену, какую захочешь
Сам, за вино, за еду и за все, что истрачено нами;
То, что здесь стоят откормленных двадцать быков, даст охотно
Медью и золотом каждый из нас, чтоб склонить на пощаду
Гнев твой; теперь же твой праведен гнев; на него мы не ропщем».
Мрачно взглянув исподлобья, сказал Одиссей благородный:
«Нет, Евримах, – и хотя бы вы с вашим сполна все богатства
Ваших отцов принесли мне, прибавя к ним много чужого, –
Руки мои вас губить не уймутся до тех пор, покуда
Кровию вашей обиды моей дочиста не отмою.
Выбор теперь вам один: иль со мной, защищаяся, бейтесь,
Или бегите отсюда, спасаясь от Кер и от смерти, –
Знайте, однако, что Керы вас всех на пути переловят».

*(Гомер. Одиссея. – М.,1982. – С. 270 – 272)*

### *Басні Езопа*

Езоп – напівлегендарний поет. Геродот (V ст. до н.е.) повідомляє, що Езоп був рабом на о. Самос і загинув у Дельфах. Біографія його обросла багатьма домислами.

### *Ворона і лисиця*

Удалось Ворону раздобыть кусок сыру, взлетел он на дерево, уселся там и попался на глаза Лисице. Задумала она перехитрить Ворона и говорит:

«Что за статный молодец ты, Ворон. И цвет-то твоих перьев самый царственный! Будь только у тебя голос – быть тебе владыкой всех пернатых!» Так говорила плутовка. Попался Ворон на удочку. Решился он доказать, что у него есть голос, каркнул во все воронье горло и выронил сыр. Подняла Лисица свою добычу и говорит: «Голос, Ворон, у тебя есть, а ума-то не бывало».

### *Бідняк*

У бедняка была деревянная статуя бога. «Сделай меня богатым», – молился он ей, но молитвы его оставались напрасны, и он сделался еще беднее. Зло взяло его. Схватил он божка за ногу и ударил о стенку головой. Вдребезги разлетелась она, и из нее высыпалась горсть червонцев. Собрал их счастливец и говорит: «Низок же и глуп ты, по моему мнению: почитал я тебя – ты не помог мне, хлопнул об угол – послал великое счастье».

Кто обращается с негодяем ласково – останется в убытке, кто поступает с ним грубо – в барыше.

*(Хрестоматия по античной литературе / Сост.: Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. – М., 1965. – С. 87)*

### *Із лірики Сапфо*

*Сапфо* (Сафо) (поч. VI ст. до н.е.) – відома грецька поетеса, походила з аристократичної сім'ї з о. Лесбос. За переказами, вона покінчила життя самогубством (кинулася в море зі скелі) із-за кохання до Фаону.

По мне, – тот не смертный, а бог безмятежный,
Кто может спокойно сидеть пред тобой
И слушать твой голос пленительно-нежный,
И смех восхитительный твой.
От этого счастья в предведенье муки
Мне душу теснит уж испытанный страх.
Тебя лишь увижу, о. Лесбия, – звуки
В моих замирают устах.
Язык мой немеет, в крови моей пышут
Бегущими искрами струйки огня,
В глазах лишь потемки, и уши не слышат,
Немолчным прибоем звеня.

*(Хрестоматия по античной литературе / Сост.: Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. – М., 1965. – С. 101)*

### *Крито-мікенський період*

Замечательные настенные росписи (фрески) в Кроссе, в Агиа-Триада. Критские фрески скорее представляют собой раскрашенный локальными тонами рисунок: светотени отсутствуют, нет переходов из цвета в цвет посредством полутонов. В изображении человека имеют место условные черты – при профиле лица глаз рисуется в фас.

### *Докласичний період*

Поиски более убедительной формы, выражающей эстетический идеал прекрасного, сильного, здорового телом и духом гражданина полиса, характеризуют искусство архаики. Творческие усилия художников VII–VI вв. до н.э. направлены на овладение правильным построением фигуры человека, его пластической анатомией, передачей движения. Правда, последняя задача была наиболее трудной. Архаическим мастерам удавалось запечатлеть только позу, изображающую то или иное движение.

Наиболее типичными образами архаической пластики являлись юношеская обнаженная атлетическая фигура – курос и женская одетая – кора. Так могли изображаться и простые смертные, и боги, и богини. Эти образы сохраняют свое место в греческом искусстве во все последующие столетия, лишь видоизменяясь в стиле.

Первые шаги в развитии монументальной греческой скульптуры были сделаны во второй половине VII в до н.э. на острове Крит, где, по преданию, работал когда-то легендарный скульптор Дедал.

*(История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под. ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1981. – С. 109 – 110)*

### *Класичний період*

История изобразительного искусства V в. до н. э. раскрывается перед нами в многочисленных подлинниках мраморной скульптуры, на римских копиях с образцов греческих оригиналов, греческих расписных вазах, бронзовых и терракотовых статуэтках. О живописи, монументальной и станковой, можно судить по литературным источникам.

Главная задача искусства была в правдивом изображении человека: живого, подвижного, сильного, энергичного и вместе с тем полного достоинства и равновесия душевных сил. Надо было прославить бойца и победителя, свободного гражданина города-государства, осознавшего превосходство своего строя, своей культуры над старыми культурами Востока и варварским миром. Эти задачи требовали развития реалистической формы, совершенного знания пластической анатомии,

умения передать любое движение, выразительный жест. Для воплощения новых идей и образов необходим был и подходящий материал.

В мраморе исполнялись скульптурные украшения храмов, фронтоны, метопы, фризы, посвятительные и надгробные рельефы и такие статуи, которые изображали либо фигуры в длинной одежде, либо прямостоящую с опущенными руками обнаженную фигуру. Изваять обнаженную фигуру с опорой на одну ногу со свободно отставленной другой (не говоря уже об изображении какого-либо движения) из мрамора без особой подпорки было очень трудно. Только бронза позволяла греческим скульпторам придавать фигуре любое положение. Поэтому бронза в V в. до н. э. стала главным материалом, в котором работали все великие мастера, когда брались за создание круглой скульптуры. Мраморная скульптура (круглая статуя, рельеф, украшения архитектурных сооружений) по-прежнему раскрашивалась. Теперь чаще встречается раскраска волос желтой краской. В бронзовой статуе инкрустировали из стекловидной пасты и цветного камня глаза, а губы, прически или украшения делали из бронзового сплава другого оттенка.

В искусстве V в. до н. э. создаётся новый идеал красоты, тот новый классический тип, который существовал и в последующие столетия, изменяясь лишь в частностях, наполняясь новым содержанием. Уже к 470 г. до н. э., как показывает фрагмент статуи – голова атлета с Афинского акрополя, так называемый «Белокурый юноша», в греческом искусстве сложился определенный, новый тип лица: продолговатый, но округлый овал, прямая переносица, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающая над миндалевидной формы глазами, губы довольно пухлые, красивого рисунка, без улыбки; общее выражение лица спокойное и серьезное.

### *Полігнот*

Греческое искусство второй четверти V в. до н.э. формировалось под влиянием величайшего греческого живописца Полигнота. Этот мастер с поразительной художественной силой выразил в грандиозных композициях пафос греческих побед. Его монументальные росписи в храмах и общественных зданиях Платей, Дольф и Афин утрачены безвозвратно, но сохранившиеся подробные античные описания его картин, а также художественные произведения разного рода, сделанные под его влиянием, позволяют определить характер творчества этого гения.

Его рисунок был выразителен и красив. Полигнот, кроме точно охарактеризованного движения, делал первые попытки передать и мимику лица. Он смог посредством жеста и мимики достаточно убедительно показать своих героев в печали, скорби и отчаянии, ужасе и изумлении.

Полигнот разработал композиционное развитие группы – фигуры объединены не только действием, но и общим настроением. Он стал все больше вводить в картину пейзаж и, главное, показывать почву под ногами

действующих лиц. Особенной заслугой его является новое решение многофигурной композиции: старое размещение фигур в виде фриза стесняло развитие реалистических приемов. Полигнот стал размещать фигуры на разных уровнях плоскости картины, как бы на склоне горы: сохраняя общий масштаб для всех фигур, посредством изображения неровной линии почти объединял фигуры в отдельные сцены. Некоторые фигуры были частью скрыты возвышением почвы, что тоже было нововведением в греческом искусстве. Композиционные приемы Полигнота, богатейшее разнообразие художественных мотивов и положений отдельных фигур были неисчерпаемым источником для последующих поколений художников. Письменные источники указывают на то, что Полигнот пользовался четырьмя красками: черной, белой, желтой, красной; из них можно было составить множество тонов. Но живопись Полигнота скорее можно назвать монументальным раскрашенным рисунком.

### *Мірон*

Около середины V в. до н. э. творил выдающийся греческий скульптор Мирон, творчество которого известно нам только по римским копиям. Работал он в бронзе и был мастером круглой пластики. Скульптор великолепно владел пластической анатомией и точно передавал свободу движения, преодолевая ту некоторую скованность, которая еще существовала в скульптурах Олимпии. В скульптуре «Дискобол» Мирон воплотил смелый художественный прием – кратчайшую остановку между двумя сильными движениями (тот момент, когда сделан последний взмах руки) перед броском диска. Вся тяжесть тела падает на правую ногу, даже пальцы которой напряжены, левая нога свободна и едва касается земли. Левая рука, касаясь колена, как бы удерживает фигуру в равновесии. Прекрасно тренированный атлет красиво и свободно выполняет выученное движение. При таком сильном напряжении всего тела лицо юноши удивляет зрителя своим совершенным спокойствием. Передача мимики лица, соответствующей напряжению тела, могла бы исказить красоту атлета, образ которого воплощает свободного, прекрасного и доблестного греческого гражданина.

### *Фідій*

В художественной жизни времен Перикла центральное место занимал аттический скульптор Фидий. Огромное значение этого величайшего греческого художника подчеркивают многие античные авторы: его именем теперь называют целый период истории искусства – период расцвета классического стиля V в. до н.э.

Фидий родился около 500 – 490 гг. и умер около 431 г. до н. э. Его учителями считаются скульптор Гегий и живописец Полигнот. Фидий

воплотил в своих произведениях высокие идеи гражданственности, создал образы, полные поэзии и красоты. Его скульптурные образы прославляли свободного грека, его человеческое достоинство и высокую душевную культуру. Самыми знаменитыми в древности считались его колоссальные статуи: Афина Парфенос и Зевс в Олимпийском храме и Афина Промахос из бронзы, стоящая на площади Афинского акрополя. Эти произведения ныне безвозвратно утрачены, и лишь литературные описания и уменьшенные римские копии дают слабое представление о былом великолепии этих прославленных скульптур. Для строящегося нового храма Афины – Парфенона Фидий в 430 г. до н. э. окончил двенадцатиметровую статую богини. Основу статуи составляла деревянная, тщательно вырезанная фигура, на ее лицо и обнаженные части тела были наложены тонкие пластинки слоновой кости; одежда и вооружение были выполнены из золота, которого пошло около 2000 килограммов. Все золотые части были съемные, и каждые четыре года проверяли их вес, так как одежда богини представляла собой золотой фонд государства. Слабое воспоминание о Парфенос сохранилось в небольшой мраморной копии XI в. н.э.

Афина Парфенос, одетая в длинный пеплос, с эгидой на груди, в шлеме, увенчанном тройным гребнем со сфинксом и грифонами, с фигурой богини Нике, щитом и копьем в руках, производила впечатление величия, непоколебимости и мощи. Строгость складок одежды не скрадывала формы стройного сильного тела: классически правильное прекрасное лицо богини, обрамленное локонами, оживлено было легкой нежной улыбкой. Нащечники шлема, щит, находившийся у ног богини, пьедестал были украшены рельефными изображениями на мифологические темы. На щите Афины была выполнена чеканка: с наружной стороны – сцены амазономахии, а с внутренней – гигантомахии. Мраморный фрагмент, хранящийся в Британском музее, копия со щита Парфенос, показывает, что в расположении фигур Фидий следовал композиционному приему Полигнота, то есть обозначал почву под ногами. На этом щите Фидий изобразил себя в виде пожилого лысеющего мужчины с энергичным лицом, в короткой одежде ремесленника, с секирой в руках, нападающего на амазонку. Рядом с Фидием находится Перикл в шлеме, но жестом правой руки он почти закрывает лицо, так что трудно судить о его портрете.

Статуя Зевса в храме этого божества в Олимпии высотой 14 метров, превосходившая в древности славу Парфенос, изображала верховное греческое божество сидящим на троне с Нике в руке. Огромный пьедестал был также богато украшен рельефами и живописью.

Плутарх сообщает о том, что после изготовления статуи Афины Парфенос Фидий был обвинен сначала в воровстве золота, отпущенного на изготовление одежды богини, а затем, после того, как это обвинение было опровергнуто, – в святотатстве, так как изобразил Перикла и себя на щите богини. Дальнейшая ее судьба неизвестна.

### *Поліклет*

Ярчайшим представителем пелопонесской школы V в. до н. э. был Поликлет.

Поликлет – мастер бронзовой скульптуры – был не только ваятелем, но и теоретиком искусства. Он написал сочинение «Канон» (известное нам лишь по более поздним источникам) о пропорциях человеческого тела. Согласно его пропорциональной системе, голова составляла $^1/_7$ всего роста, лицо и кисть руки – $^1/_{10}$, ступня – $^1/_{10}$. Корпус его фигур был широким, массивным, общие пропорции приземистые. Воплощением его правил была статуя юноши копьеносца «Дорифор».

### *Скопас і Праксителъ*

Величайшими скульпторами второй четверти и середины IV в. до н.э., новаторами искусства, определившими характер пластики этого периода, были Скопас и Праксителъ.

Мастеров, столь разных по темпераменту, характеру творчества, выбору сюжета, индивидуальных в выборе образов и композиционных решений, объединяет стремление раскрыть внутренний мир человека. Скопас передает глубокие патетические чувства, энергичные действия, драматические ситуации. Праксителъ изображает эмоции легкие, приятные человеку, тонкие лирические настроения, мечтательность, воспевает красоту человеческого тела. Оба мастера оказали огромное влияние на своих современников; в их стиле работали отдельные мастера и целые школы в течение нескольких столетий.

Ставя перед собой задачу раскрыть духовный мир человека, Скопас искал новые художественные средства. Героев его творений отличает иной тип лица: широкий овал, довольно низкий, перерезанный горизонтальной складкой лоб, выступающие надбровные дуги, опущенные к наружному краю глаза. Своеобразный рисунок глубоко лежащих глаз создает впечатление направленного вверх взгляда. Напряженные лобные мышцы, складки около рта, придающие скорбность выражению лица, усиливают экспрессию. Эти приемы трактовки позволяли разнообразить выражение лиц и показывать чувства большой силы, то открыто страстные, то глубоко затаенные...

Второй великий художник IV в. до н.э. афинский скульптор Праксителъ, сын Кефисодота Старшего, работал между 370 – 340 гг. до н.э. Древние источники называют сорок его произведений, из которых сохранилась одна только статуя – Гермес из Олимпии, часть же его остальных работ известна нам по римским копиям.

*(История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под. ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1981. – С. 121 – 142)*

### *Мусейон*

Строение и сама организация Мусейона в Александрии нам, однако, мало известны. Археологи не нашли здания Мусейона, и мы знаем его только по описаниям древних авторов. (Да и как делать раскопки в переполненном людьми городе Александрии?) Там были залы для лекций и для работы, комнаты для обитателей пансиона при Мусейоне – преподавателей, общий зал и зал для трапезы. Со временем, и в особенности со времен Филадельфа – страстного натуралиста, появились коллекции растений и животных в садах, потом в зачаточном виде обсерватория, наконец, залы для препарирования трупов. Итак, Мусейон был первым университетом.

Пансионерами Мусейона были ученые, поэты, изредка философы, которые жили в помещении Мусейона и находились на содержании у государства с тем, чтобы спокойно заниматься своей работой, иногда читая при этом лекции.

Неизвестно, каково было число учащихся. Без сомнения, несколько сотен.

Руководство Мусейона было доверено главному жрецу Муз и управителю. Последний выполнял только административные функции и не был ученым. Более важная роль была отведена библиотекарю. Списки библиотекарей, дошедшие до нас от писателей византийской эпохи, не всегда согласуются друг с другом. Один список, найденный не так давно в песках Египта, в Оксиринхе, составлен для эпохи первых Птолемеев: Зенодот – филолог, Аполлоний Родосский – ученый-поэт, Эратосфен – математик и географ, Аристофан Византийский и Аристарх Самофракийский – оба филологи и литературные критики. Другой список передает нам имя поэта Каллимаха – главы новой поэтической школы, процветавшей в Александрии. Каллимах внес неоценимый вклад в развитие Библиотеки. Он составил «Каталог писателей, просиявших во всех областях образованности, и трудов, которые они сочинили» в ста двадцати томах (эти тома – свитки папирусов). Это был каталог Библиотеки с биографиями и комментариями. Работы в нем были систематизированы сначала по родам литературы, потом внутри каждого жанра по достоинству произведения; это была в то же время как бы суммарная история греческой литературы.

*(Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Еврипида до Александрии. – М., 1992. – С.244 – 245)*

### Культура Стародавнього Риму

У розвитку культури Стародавнього Риму прийнято виділяти такі періоди:

1. Царський – VIII – VI ст. до н.е., коли Римом володіли царі етрусків.

2. Республіканський – V – I ст. до н.е. Цей період поділяють на три етапи:

а) рання республіка – V – IV ст. до н.е.;

б) період великих завоювань – IV – II ст. до н.е., коли Рим завойовує Італію, Македонію, Грецію, Сирію, Пергам, Єгипет;

в) громадянська війна 131 – 31 рр. до н.е.

За період республіки Рим перетворюється на світову державу.

3. Імператорський, який починається правлінням Гая Цезаря (I ст. до н.е.) і закінчується правлінням Ромула Августа – останнього римського імператора, війська якого в 476 р. були розгромлені кіннотою готів.

Римська культура, особливо мистецтво, багато що взяли від культури Стародавньої Греції. Але римська культура спирається і на традиції давньоіталійської культури, які в першу чергу пов'язані з культурою етрусків.

В імператорському Римі кожний імператор у гонитві за славою споруджував нові майдани, театри, стадіони. Золотий вік римської культури припадає на правління імператора Августа.

### *Легенда про Ромула і Рема*

...Потом царствовал Прока. От него родились Нумитор и Амулий. Нумитору, старшему, отец завещал старинное царство рода Сильвиев. Но сила одержала верх над отцовской волей и над уважением к старшинству: оттеснив брата, воцарился Амулий. К преступлению прибавляя преступление, он истребил мужское потомство брата, а дочь его Рею Сильвию, под почетным предлогом – избрав в весталки – обрек на вечное девство.

Но судьба предопределила и зарождение столь великого города, и основание власти, уступающей лишь могуществу богов. Весталка сделалась жертвой насилия и родила двойню, отцом же объявила Марса – то ли веря в это сама, то ли потому, что прегрешенье, виновник которому бог, – меньшее бесчестье. Однако ни боги, ни люди не защитили ни ее самое, ни ее потомство от царской жестокости. Жрица в оковах была отдана под стражу, детей царь приказал бросить в реку. Но Тибр как раз волей богов разлился, покрыв берега стоячими водами, – нигде нельзя было подойти к руслу реки, и тем, кто принес детей, оставалось надеяться, что младенцы утонут, хотя бы и в тихих водах. И вот, кое-как исполнив царское поручение, они оставляют детей в ближайшей заводи... Пустынны и безлюдны были тогда эти места. Рассказывают, что, когда вода схлынула, оставив лоток с детьми на суше, волчица с соседних холмов, бежавшая к водопою, повернула на детский плач. Пригнувшись к младенцам, она дала им свои сосцы и была до того ласкова, что облизала детей языком; так и нашел ее смотритель царских стад, звавшийся, по преданию, Фавстулом. Он принес детей к себе и передал на воспитание своей жене Ларенции. Иные считают, что Ларенция звалась среди

пастухов «волчицей», потому что отдавалась любому, – отсюда и рассказ о чудесном спасении. Рожденные и воспитанные, как описано выше, близнецы, лишь только подросли, стали, не пренебрегая и работой в хлевах или при стаде, охотиться по лесам. Окрепнув в этих занятьях и телом и духом, они не только травили зверей, но нападали и на разбойников, нагруженных добычей, а захваченное делили меж пастухами, с которыми разделяли труды и потехи. Разбойники, обозленные потерей добычи, подстерегли юношей, увлеченных праздничною игрой: Ромул отбился силой, Рема же разбойники схватили и передали Нумитору для казни.

Фавстул с самого начала подозревал, что в его доме воспитывается царское потомство, но он не хотел прежде времени открывать эти обстоятельства – разве что при случае или по необходимости. Необходимость явилась первой, и вот, принуждаемый страхом, он все открывает Ромулу. Случилось так, что и до Нумитора, державшего Рема под стражей, дошли слухи о братьях-близнецах, он задумался о возрасте братьев, об их природе, отнюдь не рабской, и его душу смутило воспоминанье о внуках. К той же мысли привели Нумитора расспросы, и он уже был недалек от того, чтобы признать Рема.

Нумитор, увидав, что юноши приближаются к нему с приветствиями, тут же созывает сходку и объявляет о братниных против него преступленьях, о происхождении внуков – как были они рождены, как воспитаны, как узнаны.

Ромула и Рема охватило желанье основать город в тех самых местах, где они были брошены и воспитаны. Но в эти замыслы вмешалось наследственное зло, жажда царской власти, и отсюда – недостойная распря, родившаяся из вполне мирного начала. Братья были близнецы, различие в летах не могло дать преимущества ни одному из них, и вот, чтобы боги, под чьим покровительством находились те места, птичьим знамением указали, кому наречь своим именем город, кому править новым государством. Ромул местом наблюдения за птицами избрал Палатин, а Рем – Авентин.

Рему, как передают, первому явилось знамение – шесть коршунов, – и о знамении уже возвестили, когда Ромулу предстало двойное против этого число птиц. Каждого из братьев толпа приверженцев провозгласила царем: одни придавали больше значения первенству, другие – числу птиц. Началась перебранка, и взаимное озлобление привело к кровопролитию; в сумятице Рем получил смертельный удар. Более распространен, впрочем, другой рассказ – будто Рем в насмешку над братом перескочил через новые стены, и Ромул в гневе убил его, крикнув при этом: «Так да погибнет всякий, кто перескочит через мои стены». Теперь единственным властителем остался Ромул, и вновь основанный город получил названье от имени своего основателя.

*(Тит Ливий. История Рима от основания города. – М., 1989. – С. 12 – 15)*

### *Цирк і амфітеатр*

Однако есть одна область, в которой римское чувство жизни и красоты сказалось наиболее. Этой областью, конечно, может быть только то, что по своему содержанию так или иначе связано с социальной жизнью. Правда, Рим есть античность, то есть Рим не знает историзма. Но что же такое социальность, не знающая историзма? Какие художественные формы мог создать тут Рим, чтобы это было и грандиозно, и человечно, и социально и в то же время лишено чувства истории. Первой и самой яркой художественной формой – насквозь римской – является цирк. К этому примыкает амфитеатр. Сюда же можно отнести театр и стадий.

Мы уже говорили выше, что Рим натуралистичен. Натурализм, равно как и психологизм, равно как и страсть к декоративности, вытекает сам собою из общей позиции абстрактной единичности, или субъективизма. Это один из наиболее частных аспектов римского чувства красоты. С наибольшей силой он сказался в указанных видах римских зрелищ. Распространенность и популярность в Риме цирка и амфитеатра с их различными состязаниями, гладиаторскими боями не идет в сравнение ни с чем. Достаточно вспомнить, какое огромное внимание оказывал этому предмету император Август, с большой обстоятельностью сам рассказывающий об этом в своей известной надписи. Скупой Веспасиан выстроил величайший в мире амфитеатр. На зрелища тратились огромнейшие средства, и, кроме, может быть, Тиберия, все императоры, можно сказать, только состязались в роскоши, в великолепии, размерах и разнообразии устраиваемых ими зрелищ. Одни гладиаторские игры в эпоху Марка Аврелия стоили по всей Римской империи (но исключая самый город Рим) десять миллионов рублей на наши деньги. Это колоссально не только для тогдашних, но и для теперешних европейских бюджетов. И эти расходы увеличивались – чем дальше, тем больше. Все эти зрелища – замечательный пример того, как невозможно вульгарно-экономически объяснить никакую художественную форму. Хотя фактически все эти зрелища устраивались часто только для того, чтобы чем-нибудь занять и ублаготворить буйную чернь, неизменно требовавшую «хлеба и зрелищ», но в этих римских зрелищах проявлена такая жажда сильных ощущений, кровожадного возбуждения и всякого неистовства, социального и звериного одновременно, что ни с какими вульгарно-экономическими теориями до этих явлений и не коснешься. Если нам неясна структура римского духа, построенная на синтезе юридического абсолютизма и чувственной пестроты, то экономическое состояние римского общества окажется только помехой для наших объяснений.

На зрелища тратилось и колоссальное время. Во времена республики было семь ежегодных игр, которые длились при Августе шестьдесят шесть

дней. И почти все они процветали еще в IV в. н. э.! Самыми замечательными, самыми удивительными зрелищами были гладиаторские бои и цирковые игры. По сравнению с этим театр стоял на третьем месте. Борьба же атлетов и музыкальные состязания были только наносным явлением из Греции. Сюда присоединялись для блеска и разнообразия фейерверки, канатные плясуны, фокусники, эквилибристы и пр. Кажется, только Рим и завел первые ночные представления, пользуясь при этом иллюминацией, лампами и осветительными сосудами. Претор Луций Сеян, например, во время Флоралий заставил 5000 рабов освещать зрителям путь домой. Бои зверей и гладиаторские игры Домициан тоже устраивал ночью при освещении. Это звучит почти чудовищно в сравнении с Олимпийскими играми греков и их театром, что было мыслимо только под ярким солнечным небом как четкая пластика на фоне ослепительного южного моря и неба.

Мы, конечно, не можем ставить себе целью изложение фактического содержания римских зрелищ, поскольку нас интересует здесь только само римское эстетическое сознание. Для первоначального ознакомления с историей и содержанием римских зрелищ можно рекомендовать книгу Л. Фридлендера «Картины из бытовой жизни Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов», а также Т. Симонса «Очерки древнеримской жизни». Чтобы еще больше вжиться в это своеобразное римское сознание, вообразим себе, какую-нибудь Помпейскую арену, хотя бы незадолго до катастрофы от извержения Везувия в 79 г. н. э.

Вот появилась афиша о том, что в случае благоприятной погоды 30 июня состоится бой гладиаторов и травля зверей. Еще задолго до этого времени помпейцы считают дни и часы, отделяющие их от вожделенного зрелища, и каждая туча, каждый дождь заставляют их трепетать и бояться. В столицу Кампании стекаются тысячи жителей с разных концов империи. Остановиться негде – останавливаются под открытым небом на собственных повозках. Не спят и маленькие дети; и им все грезятся медведи, пантеры, львы. В опустелых домах жалобно воют собаки, не привыкшие к такой тишине, и кудахтают куры, которых некому покормить. Люди бросают умирающих и даже мертвых, чтобы только вовремя попасть на представление. Вора посадили за решетку. 30 июня он не может сдержать себя. Он хватается обеими руками за решетку своей тюрьмы и, надрываясь, серьезно раня себя, выламывает эту решетку и, преследуемый сердитыми собаками, кусающими его несколько раз до крови, он бежит в заповедное место, забывая о своих ранах, о крови и о возможном преследовании.

Амфитеатр заполнен многими тысячами зрителей. С большим трудом можно пробраться к месту, откуда видна арена. Вы не можете найти ни одного свободного уголка. Тут представлены все сословия и все народы. Вы видите строгий профиль знатной гречанки, красноволосую и смуглую галиянку, даже еврейку, дочь какого-нибудь геркуланского ювелира, закутанную в тонкие роскошные одежды и кисею и встречаемую

презрительными и насмешливыми взорами знатных патрицианок. Вы можете встретить роскошных и знаменитых римских куртизанок. Тут же неутешная вдова, после смерти мужа пришла сюда, в место, которое нельзя миновать даже в таком состоянии духа. Тут везде золото, шелк, пурпур. Патрициев приносят на носилках, клиентов и женщин – в лектиках. Юноши прибывают верхом на лошадях. Внизу сидит низшее сословие – красильщики, пекари, кузнецы, каретники, носильщики и погонщики мулов, солдаты и земледельцы. Все это горланит, волнуется, отпускает остроты по поводу прибытия каждого нового посетителя. Но чем выше, тем публика шикарнее.

Вот в знатной патрицианской или всаднической ложе возлежит на мягких подушках, не обращая внимания на окружающее, томная молодая дева, задумчиво устремляя взор на пустую еще арену. Вы думаете, она ожидает своего возлюбленного или мучается тем, что разбился перл в ее диадеме? Нет, она волнуется от того, что сегодня выступает ее любимый бык, воспитанный в поместье ее отца; бык будет сражаться с пантерой другого магната. Неизвестно ведь, кто победит и получит новые лавры к своей славе. А вот – смотрите! – девяностодвухлетняя матрона с белыми серебряными волосами, она тоже торопится занять свое место, ибо зрелища жаждет и она.

Наконец, приблизилось время и самого зрелища. Появляются музыканты, а за ними жрецы, несущие жертвенных животных и священную утварь. Жрецы молятся и оканчивают жертвоприношения. Гадатели, наконец, находят благоприятные предзнаменования. Появляется и сам распорядитель игр, вооруженный хлыстом, идущий впереди двадцати пяти пар гладиаторов, многочисленных самнитов, фракийцев и галлов и, наконец, всадников.

Под звук военного марша они становятся вокруг арены, и их шлемы, мечи, щиты, наножники и кольца колышутся и блестят на сильном солнце. Вторую группу составляют мирмиллоны с рыбьими шлемами, метатели сеток с трезубцами и парматы-щитоносцы, вооруженные большими мечами. Третья и последняя группа способна вызвать в нас ужас и отвращение; это – bestiarii, совсем голые люди, вооруженные маленькими кирками и небольшими копьями, преступники, приговоренные к смерти и в знак милости посылаемые теперь на борьбу с дикими зверями. Это они кричат теперь: «Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь!»

По знаку распорядителя загремели трубы. Вот начинается битва, образец которой можно найти только на самой настоящей войне. Обнажились мечи, выставились вперед щиты, и пыль поднялась густыми клубами. Двое гладиаторов привлекли особое внимание публики. Борьба идет с переменным успехом, и у нескольких тысяч зрителей сердце то сладко и томительно сжимается и падает, то вновь начинает колотиться, как в жарко натопленной бане. Вот и приблизился, наконец, роковой исход. Один гладиатор бросается навстречу подставленному щиту своего врага и ударяет по нему так, что этим ударом можно было бы отбросить далеко

даже быка. И – щит раскалывается! Тогда победитель подскакивает к своему обезоруженному врагу и вонзает ему в бок, по самую рукоятку, короткий меч. Кровь фонтаном брызнула из раны, и несчастный повалился на свой щит. А толпа, по которой пробежал судорожный шепот: «Кровь, кровь!», зашипела, заухала, затрепетала – от радости, от счастья, от восторга. Служители цепляют крюками еще трепещущее тело сраженного и волочат его в камеру, предназначенную для складывания трупов.

Затем выходит знаменитый борец, специально приглашенный из Равенны. У него мировая слава. Хотя он и молод, он уже одержал более шестидесяти побед. Против него Помпея выпускает самого страшного, самого непобедимого борца, которого именуют Капуанским медведем. Равеннец, ради одной только забавы, перед этим поединком вызывает на бой двух дюжих фракийских великанов. Оба падают один за другим; и, раненные мечом, вошедшим в грудь по самую рукоятку, они едва успевают соблюсти принятый обычай – упасть на свой щит – и доставить зрителям величайшее удовольствие – любоваться их предсмертными муками.

Но вот начинается бой и между двумя гладиаторами. Смотрите, как извивается, изгибается богатырь из Помпеи и как недвижим, непоколебим равеннский противник. Борьба идет долго, секунды переживаются публикой, словно дни и месяцы. Только одно мгновение, одно мгновение не защищена грудь помпеянца, и он падает от меча своего противника, только и ловившего это одноединственное удобное мгновение. «На! Поешь равеннского железа!» – кричит победитель и пронзает острым мечом горло своему неудачливому сопернику.

Уже много пролито крови на арене амфитеатра. Красные и черные пятна, почти лужи крови зияют на желтом песке арены. А бои все продолжаются и продолжаются, разгорячая и восторгая публику все больше и больше.

Наконец, объявлен перерыв. Над амфитеатром при помощи насосов поднимается искусственный дождь благовонной воды, приятно освежая раскаленный воздух. Служители сыплют груды песка на лужи черной крови, пролитой на арене. Камера почти переполнена трупами, и приходится ее разгружать. Победители, шатаясь от ран и ушибов, с трудом плетутся к месту перевязки. Но они не роняют ни одного жалобного звука – таков обычай – и только гордятся величиной и количеством полученных ран.

На арене для заполнения перерыва появляются фокусники, эквилибристы, клоуны, представляющие самые невообразимые движения и позы. Публике раздаются закуски, сласти, холодные напитки, фрукты. Но все это ненадолго. Предстоит еще более интересное зрелище. И вот уже раздается сигнал.

Что же это такое? Что может быть интереснее, увлекательнее и счастливее? Травля зверей – вот что теперь предстоит.

Второй раз загремели рога, и звук их произвел магическое действие на зрителей. Публика волнуется и шумит, и ее нервный страстный гвалт

временами заглушает даже крики зверей, запертых в клетках и приготовленных к бою. Когда шум несколько смолкает, то слышно, как опять, потрясая многотысячный амфитеатр, начинают рычать львы и пантеры, выть медведи и лаять собаки.

После третьего рога целое стадо быстрых газелей выбегает на арену, подгоняемое ударами кожаных кнутов. Эти животные, очутившиеся на мнимой свободе, тотчас же начинают весело прыгать по песку. Однако – напрасно!

Откуда ни возьмись, вдруг выбегает стая голодных молосских псов и начинает неистово преследовать несчастных газелей. С неимоверной быстротой несутся те вокруг арены, тщетно пытаясь найти выход. Вот некоторых из них псы уже поймали и растерзали; оставшиеся остановились на месте, столпились в кучу, даже присели, глядя своими добрыми глазами на публику и как бы ища себе помощи и сочувствия. Но псы налетают и на них, и в несколько мгновений от газелей не остается и следа при счастливом вое и сладострастном неистовстве многотысячной толпы.

Но уже на арену выгнали голодного медведя. С ним сражается человек. Человек набрасывает ему на голову платок, от которого медведь никак не может освободиться. Человек ловит момент – медведь падает на землю, истекая кровью, и звуки цимбал и труб не могут заглушить его воя.

Вот выпускают на арену красавицу львицу, любимицу значительной части публики. И ее поклонники вызывают других на пари. Четыре сагиттария выходят для состязания с нею. Она, видимо, не хочет бросаться на людей. Обежавши арену, львица садится у стены на задние лапы. Бестиарии дразнят ее пучками горящей соломы и машут платками. Гордая красавица уныло смотрит на выходную дверь, вызывая крики презрения со стороны тех, кто ставил против нее. Тогда искусная рука направляет острую стрелу в левый бок животного. Львица делает отчаянный прыжок и начинает потрясать амфитеатр жалобным воем. Да, бой не удался. Еще две стрелы заставляют красавицу львицу упасть без дыхания.

Наконец, выводят и того быка, который заставлял замирать сердце знатной девицы, встреченной нами раньше. Это – знаменитый бык. Двое служителей с трудом выводят его на арену. Его глаза прикрыты белым платком, тело украшено тонкой перевязью, сквозь ноздри продето золотое кольцо. Гул приветствия раздается во всех ярусах амфитеатра.

Быстро снимается повязка с глаз быка, и вожаки отбегают в сторону. Животное отряхивается, озирается и бьет хвостом. Бестиарии хватаются за копья. Вдруг раздается резкий свист, и – из клетки, находящейся под ложей весталок, сначала крадучись, а потом ловко припрыгивая и расправляя свои сильные мускулы, выходит пантера, тоже известная чуть ли не всему миру и тоже предмет любви, ненависти и бесконечных пари.

Пантера заметила быка; тотчас же прильнула она к земле, изгибаясь как кошка и зорко следя за своим противником. Потом она поднялась и

начала кружить около быка, медленно к нему приближаясь. А бык недвижим, хотя он – весь внимание, как недвижима и его госпожа в ложе, которая уже готова лишиться чувств от душевного и физического напряжения. Напряжение царит и в амфитеатре, который страстно и самозабвенно затих.

Вдруг дикий вопль, острый и короткий, раздался из самых глубин человеческого естества. Что это? Это пантера, наконец, бросилась на быка, извиваясь и перегибаясь всем своим красивым и сильным телом. Но бык подхватывает ее на острые рога и диким взмахом головы высоко подбрасывает в воздух. Пантера камнем падает на землю; она оглушена и ранена, она лежит на земле и стонет. И снова поднимается она, не без труда ворочая своим телом. Но теперь уже бык берет инициативу. Пантера изгибается вновь, она роет передними лапами землю, шерсть на ней поднимается дыбом, расширенные зрачки горят зловещим и бешеным огнем. Бык бросается на нее. Она убегает. Бык преследует и дальше. Она бежит еще быстрее. Бык вот-вот настигнет ее. Наконец она падает на спину, выставляя против него свои страшные когти. Но бык свиреп и учен. Ловким движением головы он вонзает свои рога в пантеру, поворачивает ими – и трепещущие внутренности вываливаются из брюха животного. Пена появляется у рта разъяренного быка. Он бьет ногами свою уже мертвую противницу. И служители с большим трудом прогоняют его кнутами к выходу.

Освободившись от страха и напряжения, зрители вскакивают со своих мест, жмут друг другу руки, рассчитываются в своих пари. И высоко поднимается грудь счастливой, сияющей от восторга девушки, покровительницы быка, принимающей тысячи поздравлений от восторженных соседей.

Но программа праздника далеко еще не исчерпана. После перерыва с искусственным дождем, с закуской и сластями опять трубят рога, опять выбегает какой-нибудь дикий вепрь, которого долго преследуют охотники и потом медленно замучивают; опять выбегают лоси, которых долго преследуют и тоже замучивают, у которых на публике распарывают животы и еще у живых вырезывают из шкуры ремни и поднимают напоказ неистово шумящей толпе.

Долго безумствуют люди, пока вечерняя прохлада не начнет сдерживать воспаленный мозг и сердце толпы и наступающая ночь не призовет к окончанию всей этой кровавой эстетики. Если обезумевшие начальники не продлят такого эстетического наслаждения и сладострастия еще и на ночь, то тысячи народа с сожалением и со счастливым воспоминанием о только что пережитых минутах восторга станут расходиться по своим домам, по своим повозкам, и потом, уезжая домой, навсегда сохранят благодарную память о тех, кто поработал над постановкой столь блестящих, столь роскошных и упоительных зрелищ.

Вникая в подобные римские зрелища и стараясь понять сущность римского амфитеатра, пожалуй, вы станете спрашивать: «Да что же это

такое? Что это за кровожадная, истерическая, звериная эстетика? Что это за сладострастие при виде бессмысленной бойни, при виде крови, при виде целой горы трупов?» На эти вопросы можно ответить только одно: это – Рим, это – великолепный, античный, языческий Рим! Мы понимаем, что тут всем хочется поморализировать. Самые аморальные люди всегда считали нужным или, по крайней мере, приличным ужасаться и пожимать плечами по поводу римских гладиаторских боев или травли зверей. Что касается нас, то мы не думаем, чтобы римляне особенно превосходили прочие народы в склонности к крови и к наслаждению человеческими муками. Они отличаются, пожалуй, только тем, что сумели это, столь распространенное в истории человечества наслаждение, художественно выразить и лишить его того ханжества, которым оно обычно прикрывается. Оттого римский цирк и амфитеатр и получили такое грандиозное значение в истории римского духа, оставивши после себя громкую славу на все времена человеческой истории.

Другое дело – значение гладиаторских боев и травли зверей по существу. Что это есть именно эстетика, что тут функционирует именно эстетическое сознание, это едва ли кто-нибудь станет опровергать. Тут есть настоящее «незаинтересованное» наслаждение предметом и, если хотите, – прямо по Канту – подлинная «формальная целесообразность без цели».

Далее, это эстетическое сознание имеет своим предметом не отъединенное, изолированное и нейтральное отвлеченное бытие искусства, но *самое жизнь*. Тут не обманным образом убивают, а убивают самым настоящим образом, всерьез проливают кровь и лишают людей жизни. Следовательно, это не просто эстетическое сознание, но именно *античное* эстетическое сознание, которое, как мы знаем, предметы жизни ставит гораздо выше предметов искусства. Далее, эти предметы жизни даны здесь не в виде судьбы отдельного человека и тем более не в виде истории его реальных переживаний, а в виде *физической борьбы* людей, в виде их животно-естественного состояния. Поскольку речь тут идет о людях и их борьбе, мы имеем нечто социальное. Поскольку же речь идет именно о физической борьбе человека и животных, мы имеем здесь социальное бытие в аспекте его природной данности, то есть нечто неисторическое, антиисторическое. Гладиаторские бои и травля зверей в Риме – это великолепный пример и первообраз бытия социального, которое в то же время оказывается и антиисторическим. Тут вскрывается глубочайшая сущность античного чувства истории вообще. Так как античность живет не чистым духом, но духом в его природной данности, духом на стадии онтологической растворенности с материей, она не знает опыта личности; следовательно, она не знает и чистого опыта социальности; ее социальность всегда отягощена вещественно, всегда неисторична. Римский цирк и римский амфитеатр как раз и есть такое эстетическое сознание и такой художественный образ, который возник из опыта жизни, социальной и антиисторической одновременно.

Но еще и потому вся эта сфера является подлинно римской художественной сферой, что она с предельной ясностью и выразительностью показывает, как юридический абсолютизм синтезируется в Риме с чувственной пестротой и внутренней чувственной экзальтацией. Когда мы выводили этот синтез из самой глубины римского духа и облекали его в форму диалектической необходимости, это могло казаться слишком отвлеченным постулатом и часто кажется вообще чем-то невероятным. Теперь вы видите сами: императорский Рим – это страна полного и настоящего абсолютизма, это – царство какой-то государственной мистики, перед которой отдельный индивидуум – просто не существует, он – только винтик в этой вселенской машине, имеющий значение только лишь в меру своей приспособленности к этому мировому целому; и при всем том вы видите, какой экзальтацией, каким энтузиазмом, какой истерией, сладострастной чувственностью и упоением захватывается его дух – по воле того же самого мирового абсолютистского правительства. Тайна этого синтеза абсолютизма с экзальтацией – в римском чувстве жизни и красоты, которое знает социальное только на стадии природного и которое знает социальное только на стадии человечески-имманентного. Потом не удивляйтесь, когда католический Рим в своих подвижниках тоже объединит абсолютное (хотя и формальное) послушание с историей видений, когда Франциск Ассизский увидит себя среди лиц св. Троицы и когда Данте поместит свою Беатриче на апокалиптической колеснице, которая символизирует собою вселенскую церковь и которую везет Грифон-Христос и окружают ангелы, евангелисты и пророки («Чистилище», XXIX песнь).

О ремесле гладиатора и о превознесении римлянами этого искусства красноречиво говорит упомянутый выше Л. Фридлендер. Несмотря на низкое социальное положение, гладиатура имела свои замечательные стороны. Победители получали большое вознаграждение, иной раз целые чаши с золотыми монетами. Иные из них требовали очень большие суммы. Тиберий платил заслуженным гладиаторам за один выход сто тысяч сестерциев. Их богато украшали и одевали. Фехтованием увлекались в самых разнообразных слоях населения, не исключая самих императоров. Особенно известен в этом отношении Коммод, который имел для себя в гладиаторской школе специальный зал, боролся до тысячи раз и очень радовался почетным титулам, которые преподносились ему как гладиатору. Об успехе гладиаторов у женщин традиция содержит немалый материал. Так, ходил слух о том, что Коммод был плодом любви супруги Марка Аврелия Фаустины к какому-то матросу или гладиатору. Гладиаторов воспевали поэты. Их портреты можно было видеть на горшках, блюдах, лампах, стаканах, перстнях; скульптура, живопись, мозаика, наконец, все заборы отдавали огромную дань этим изображениям.

Испанские тореадоры напоминают римских гладиаторов. Их ремесло, правда, не столь опасно (хотя, в общем, тореадоров гибнет немало) и не

связано с инфамией. Но это тоже люди громкой славы и страстного внимания публики. Л. Фридлендер приводит слова немецкого путешественника, посетившего в 80-х годах Испанию, Т. Фон Бернарди, которому бои быков показались «единственным, что властно захватывало ум и мысли испанского народа», тогда как интерес к театру был поразительно мал; «ни один победоносный полководец, ни один государственный человек не может надеяться на популярность, равную популярности знаменитого борца с быками».

Тяжелое поражение знаменитого тореадора повергает в такое сильное волнение весь Мадрид, подобное которому не вызывает никакое политическое событие. Все знатные дамы сами посещают его, чтобы лично осведомиться о его здоровье. Перед его домом стоят вереницы экипажей. Бюллетени о его здоровье выходят сначала ежечасно, а потом два раза в день. В качестве тореадоров выступают маркизы и графы. Даже девушки и женщины в маленьком закрытом цирке сражаются с молодыми и не очень опасными бычками.

Августин рассказывает об одном молодом человеке, христианине, жившем в Риме для изучения права. Друзья силой затащили его однажды в амфитеатр, и он утверждал, что они могут повести туда лишь его тело, но не душу, так как он будет сидеть с закрытыми глазами, то есть отсутствовать. Он так и сделал. Но страшный крик, поднявшийся по поводу какого-то эпизода борьбы, заставил его открыть глаза.

И Августин пишет: «Душе его была нанесена рана тяжелее, чем телу того человека, которого ему захотелось видеть, и он пал ниже, чем тот, при чьем падении поднялся крик, так как вид крови возбудил в нем бесчеловечность, он не отвернулся, взор его был прикован, и кровавое наслаждение опьяняло его. Что мне еще говорить? Он смотрел, кричал, он увлекся и унес с собою безумие, побуждавшее вернуться его снова». По этому поводу Л. Фридлендер вспоминает одного французского писателя. Проспер Мериме считает привлекательную силу боя быков просто неотразимой. Он ссылается на приведенный только что рассказ Августина и признается, что ни одна трагедия в мире так его не интересовала, что во время своего пребывания в Испании он не пропускал ни одного боя быков и предпочитает кровавые битвы тем, которые благодаря шарам, надетым на рога быков, почти не представляют опасности.

*(Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I – II вв. – М., 1979. – С. 45 – 55)*

### *Римські тріумфи*

Римский амфитеатр и цирк – это, впрочем, только одна из многочисленных областей, где мы находим четкий образ римского эстетического сознания. Другой такой же образ можно находить в римском триумфе. Кажется, это тоже чисто римское явление. А если оно и не чисто римское, то, несомненно, у римлян оно достигло наибольшего развития,

наибольшей роскоши, блеска, эффекта и силы впечатления на народные массы. Триумф героя, возвращающегося с победой, этот всенародный энтузиазм и исступленное ликование нескольких сотен тысяч населения – тут тоже надо находить античный опыт социального бытия, которому недостает элементов чистого историзма.

Если мы обратимся к материалам Симонса, то прочтем, что, когда возвращался, например, император Тит после разрушения Иерусалима, на этот триумф также стекался народ со всего мира, и Вечный Город был переполнен так, что по улицам трудно было передвигаться. Огромные богатства, вывезенные из Палестины, проносились в торжественном шествии, доводя народ до крайней экзальтации. Вавилонские ковры, сирийские покрывала, финикийские шерстяные ткани, персидские материи, индийская парча, пурпуровые занавеси биссус, понтийские хлопчатобумажные ткани, священные покрывала из Иерусалимского храма, кубки, вазы, чаши и другие священные сосуды, похищенные в алтарях, целые горы медных изваяний, статуй и слоновой кости, корзины с золотыми монетами, венки, цепи – все это проносится в дивном шествии, которое поражает, ослепляет и восторгает толпу. Различные произведения искусства – достояние Востока – мелькают в пестрой картине перед изумленным народом. Тут и слоны, и диковинные для Рима верблюды и их вожаки, черные косматые нубийцы; тут и черногривые месопотамские львы, гирканские тигры, гиены из Оксуса, пантеры из Аравии, рыси, медведи, дикие ослы.

Затем следует шествие царства растений. Всевозможные представители растительного мира Востока, искусно пересаженные в серебряные сосуды, живые и цветущие, как некий волшебный сон, движутся перед глазами зачарованной толпы. Целая странствующая роща различных кустарников и деревьев с цветами и плодами наполняет воздух ароматами. Тут вишня, миндаль, оливки, понтийские каштаны, яблони, критская айва, александрийские смоквы, персики из Колокассии, абрикосовые деревья из Армении, фисташки с берегов Инда, сочные дыни из Оксуса, яксартские лимоны и мидийские фиги. В заключение несут исполинские древесные стволы, вырубленные в девственных, еще непочатых тогда лесах Азии.

Далее тянется жертвенная процессия. Величественно шествует и сам pontifex maximus с ложкой, топором и опахалом. Гремят трубы и рога, звенят цимбалы и литавры. Тянутся далее, уже в печальном виде, и покоренные сыны Израиля: седовласые старцы и юноши в черных таларах, с головами, посыпанными пеплом, с опущенными к земле взорами, во главе со своим первосвященником, который едет на осле; целые толпы избитых, израненных, морально уничтоженных евреев, среди которых столько несчастных жен, матерей и дочерей, движутся тут в общем триумфальном шествии как символ величайшей победы Рима на Востоке.

Но вот – опять носилки, окруженные хором музыкантов с флейтами и

трубами. Вот и носильщики с изображением богини Победы, предшествующие самому триумфатору. Уже слышится ржание бойких коней триумфальной колесницы. Венки тучами летят кверху, и громкими криками восторга оглашается воздух. Герой дня приближается на своей кубкообразной колеснице, в пурпуровой тоге и с золотым лавровым венком на голове. «Слава Титу! – гремит восторженная толпа. – Слава победителю, отцу отечества, слава, слава ему!» Уже никто не замечает раздавленных детей, и никто не обращает внимания на кричащих женщин, которых стесненная толпа душит до смерти. Все устремлено на самого Тита. Да вот и он сам, бледный и усталый, счастливый и щедрый. Это для него были устроены знаменитые триумфальные ворота, которые еще и теперь можно найти среди иллюстраций во всех руководствах по истории искусства, – с их эффектом упорядоченного массива, с прекрасной разработкой «сложной» римской капители, с мощной декоративной отделкой.

Эстетическая сущность римского триумфа, может быть, менее натуралистична, чем гладиаторские бои и травля зверей. Но она тоже антиисторична ввиду преобладания изобразительных, декоративных и пластических моментов над духовно-личностными и социальными символами. Не нужно только судить об императорских триумфах в Риме по тем западноевропейским эпохам, когда императорская идея бледнела или совсем сходила на нет. Императорский Рим – это очень сочная и мощная, весьма импозантная и властная, красивая, хотя и бесчеловечная идея. В свое время она потрясала умы, владела сердцами и находила миллионы безропотных и восторженных поклонников и фанатиков.

*(Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I – II вв. – М., 1979. – С. 55 – 57)*

## Філософія

### *Стоїстичний ідеал мудреця*

...Мудрому никто, кроме него самого, не нужен. Многие, Луцилий, толкуют эту мысль превратно – изгоняют мудреца отовсюду и заставляют его замкнуться в своей скорлупе. Между тем следует разобраться, много ли обещает это изречение и что обещает. Мудрому довольно самого себя для того, чтобы жить блаженно, а не для того, чтобы жить. Для жизни ему многое потребно, а для блаженства только высокий и здоровый дух, презирающий фортуну. Я хочу сослаться на Хрисиппа, какое он принимает разделение. Он говорит, что мудрец ни в чем не терпит нужды, хотя потребно ему многое, глупому же ничего не требуется, потому что он ничем не умеет пользоваться, зато нужду он терпит во всем. Мудрецу нужны и руки, и глаза, и еще многое, без чего не обойтись в повседневной жизни, а нужды он не терпит ни в чем. Ведь нужда – это необходимость, а для мудрого необходимости нет. Значит, хотя мудрец и довольствуется

самим собой, в друзьях он все же имеет потребность и хочет иметь их как можно больше, но не для блаженной жизни, – ведь жить блаженно может он и без друзей. Высшее благо не ищет орудий вовне: оно создается дома и возникает только само из себя... Но, хоть мудрец и любит как никто друзей, хотя он ставит их наравне с собой, а часто и выше себя, – все же он будет верить, что все его благо в нем самом, и повторит слова Стильпона, того самого, на которого нападает в письме Эпикур. Когда родной город Стильпона был захвачен, когда он потерял жену, потерял детей, а сам вышел из охватившего все пожара один, но по-прежнему блаженный, Деметрий, прозванный из-за множества уничтоженных им городов Полиоркетом, спросил его, потерял ли Стильпон что-нибудь, и тот ответил: «Все мое благо со мною!»

Вот человек смелый и решительный! Он победил даже победившего врага. Он сказал: «Я ничего не потерял», – и заставил того сомневаться в собственной победе. «Все мое со мной» – со мной справедливость, добродетель, разумность, сама способность не считать благом то, что можно отнять... Видишь, насколько легче победить целый народ, чем одного человека? Его речь – это речь стоика, который тоже проносит свое благо нетронутым через сожженные города. Ведь никто, кроме него самого, ему не нужен, – таковы для него пределы счастья...

*(Сенека. Письма к Луцилию. Трагедии.– М.,1986. – С. 47-48)*

### *Тертулліан Квінт Септімій Флоренс (близько 160 – 220 рр.)*

Тертулліан Квінт Септімій Флоренс – римський письменник, теолог, ритор і юрист, один із найбільших апологетів християнства.

### *Про філософію*

Все это учения людские и демонские, льстящие слуху и рожденные изобретательностью языческой мудрости, которую Господь называет глупостью: немудрое мира избрал Он для посрамления даже самой философии. Она, конечно, есть материя языческой мудрости, безрассудная толковательница Божественной природы и установления. Как раз от философии сами-то ереси и получают подстрекательство... Тот же предмет обсуждается у еретиков и философов, те же вопросы повторяются: Откуда зло и почему? Откуда человек и каким образом? и, что недавно предложил Валентин, откуда Бог? Конечно, от мысли и преждевременных родов. Жалкий Аристотель! Он сочинил для них диалектику – искусство строить и разрушать, притворную в суждениях, изворотливую в посылках, недалекую в доказательствах, деятельную в пререканиях, тягостную даже для самой себя, трактующую обо всем, но так ничего и не выясняющую. Отсюда их нескончаемые россказни и родословия, и бесплодные вопросы, и словеса, ползучие, как рак...

Итак: что Афины – Иерусалиму? что Академия – Церкви? что еретики – христианам? Наше установление – с портика Соломонова, а он и сам передавал, что Господа должно искать в простоте сердца. Да запомнят это все, кто хотел сделать христианство и стоическим, и диалектическим. В любознательности нам нет нужды после Иисуса Христа, а в поисках истины – после Евангелия. Раз мы верим (во что-то), то не желаем верить ничему сверх этого: ибо в это мы верим прежде всего, и нет ничего более, во что мы должны бы поверить.

*(Тертуллиан. Избранные сочинения. – М., 1994. – С. 109 – 110)*

### *Школа і навчання*

Читать учились по складам. Сначала дети выучивались называть буквы, потом складывать их по слогам, потом разбирать целые слова, и наконец, связные предложения. Для письма употреблялись навощенные дощечки и заостренная палочка (стиль), которой выцарапывались буквы. Ребенок приносил с собой из дому эти принадлежности, иногда их нес сопровождавший его раб. При обучении письму сначала водили руку ребенка, или же учитель писал образцы, по которым тот уже наводил; позднее ученика заставляли копировать слова и предложения. Счету учились, распевая громко: один да один – два и т.д.; затем упражнялись в умении считать по пальцам, также на счетах, в заключение производили арифметические действия на дощечках, в этом, с прибавлением некоторых текстов и нравственных изречений, ...заключались основы первоначального обучения.

Ребенок, поступивший в первоначальную школу около семи лет, переходил в школу «Грамматика» лет в 12 – 13. Главным предметом обучения в этой школе было чтение и толкование поэтов, письменные и устные упражнения на греческом и латинском языках. ...Но, по мере того как в Риме распространялось употребление греческого языка, греческих авторов стали читать в подлиннике... Предметами преподавания были: грамматика, метрика, чтение, комментарий и критика текста и литература в собственном смысле...

...Юноша лет в 16 переходил к изучению риторики. Целью ритора было дать своим ученикам ряд указаний, которые приготовили бы их к практической деятельности политического и судебного оратора. Ввиду этого задаваемые им сочинения не представляли собой развития какой-нибудь общей идеи; их заставляли писать нечто вроде обвинительной речи против какого-нибудь определенного преступления или порока: против игры, гордости, святотатства или тирании.

Ученики ритора не ограничивались писанием подобных речей, они, кроме того, произносили их в присутствии товарищей и учителя, который делал при этом свои замечания, касающиеся столько же произношения, позы, жестов оратора, сколько и внутреннего смысла и стиля его речи. Рвение учеников подстрекалось маленькими триумфами, которые

устраивались молодому оратору его снисходительными товарищами, мечтавшими и сами получить когда-нибудь одобрительные рукоплескания, а также тщеславными родителями, которые присутствовали при этих школьных состязаниях и даже приводили с собой своих друзей.

Кроме дней отдыха ленивые ученики находили еще и другие поводы не ходить в школу: они притворялись больными, принимая при этом томный и изнуренный вид. Такие ученики рисковали подвергнуться наказанию, на что школьные учителя были очень щедры, если верить Горацию, сохранившему весьма неприятные воспоминания о своем страшном учителе Орбилии. Пощечины, удары линейкой, розгой, плетью или ремнем играли весьма существенную роль в несколько суровой системе древнего воспитания. В виде наказания задавались также особые уроки или задачи, которые нужно было сделать письменно.

*(Гиро П. Частная и общественная жизнь римлян.* – М., 1995. – С. 84 – 89)

## Архітектура, література, образотворче мистецтво

### Вергілій Публій В. Маран (70 – 19 рр. до н.е.)

Поема Вергілія Публія В. Марана – одного з найвидатніших римсьих поетів – в поетичній формі викладає міф про предків римлян – троянців. У ній розповідається про скитання троянців на чолі з Енеєм після падіння Трої, про їх прихід до Італії і заснування там першого міста – Лавінія. Нижче подано фрагмент, у якому Юпітер, у відповідь на докори Венери (матері Енея), передбачає великую долю нащадкам Енея.

#### *Із «Енеїди»*

Ей улыбнулся в ответ создатель бессмертных и смертных Светлой улыбкой своей, что с небес прогоняет ненастье, Дочери губ коснулся Отец поцелуем и молвил: «Страх, Киферея, оставь: незыблемы судьбы троянцев. Обетованные – верь – ты узришь Лавиния стены, И до небесных светил высоко возвеличишь Энея Великодушного ты. Мое неизменно решенье. Ныне тебе предреку, – ведь забота эта терзает Сердце твое, – и тайны судеб разверну пред тобою: долго сраженья вести он в Италии будет, и много сломит отважных племен, и законы и стены воздвигнет, Третье лето доколь не узрит, как он Лацием правит, Трижды зима не пройдет со дня, когда рутул смирится. Отрок Асканий, твой внук (назовется он Юлом отныне, – Илом он был, пока Илионское царство стояло), Властвовать будет, доколь обращенье луны не отмерит тридцать великих кругов; перенесши из мест лавинийских Царств, могуществом он возвысит Долгую Альбу. В ней же Гектаров род, воцарясь, у власти пребудет Полных трижды сто лет, пока царевна и жрица Илия двух близнецов не

родит, зачатых от Марса. После – шкурой седой волчицы-кормилицы гордый, Ромул род свой создаст, и Марсовы прочные стены он возведет, и своим наречет он именем римлян. Я же могуществу их не кладу ни предела, ни срока, Дам им вечную власть. И упорная даже Юнона, Страх пред которой гнетет и море, и землю, и небо, Помыслы все обратит им на благо, со мною лелея Римлян, мира владык, облаченное тогою племя.

*(Вергилий. Энеида // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1971. – С. 129 – 130)*

## Овідій Публій О. Назон
## (близько 43 р. до н.е. – 18 р. н.е.)

*Овідій Публій О. Назон* – знаменитий римський поет, який викликав гнів Октавіана Августа своєю любовною поезією, що була пародією на бажання Августа відродити староримську сім'ю. У 8 р. н.е. був зісланий у м. Томи (сучасне м. Констанца ), де і помер.

### *Із «Любовних елегій»*

Жарко было в тот день, а время уж близилось к полдню.
Разморило меня, и на постель я прилег,
Ставня одна лишь закрыта была, другая – открыта,
Так что была полутень в комнате, словно в лесу, –
Мягкий, мерцающий свет, как в час перед самым закатом
Иль когда ночь отошла, но не возник еще день.
Кстати такой полумрак для девушек скромного нрава,
В нем их опасливый стыд нужный находит приют.
Тут Коринна вошла в распоясанной легкой рубашке,
По белоснежным плечам пряди спадали волос.
В спальню входила такой, по преданию, Семирамида
Или Лайда, любовь знавшая многих мужей...
Легкую ткань я сорвал, хоть, тонкая, мало мешала, –
Скромница из-за нее все же боролась со мной.
Только сражалась, как те, кто своей не желает победы,
Вскоре, себе изменив, другу сдалась без труда.
И показалась она перед взором моим обнаженной...
Мне в безупречной красе тело явилось ее.
Что я за плечи ласкал! К каким я рукам прикасался!
Как были груди полны – только б их страстно сжимать!
Как был гладок живот под ее совершенною грудью!
Стан так пышен и прям, юное крепко бедро!
Стоит ли перечислять?.. Все было восторга достойно.
Тело нагое ее я к своему прижимал...
Прочее знает любой... Уснули усталые вместе,

О, проходили бы так чаще полудни мои!

*(Овидий. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. – М., 1983. – С. 30)*

### *Про призначення оратора*

Пусть зовется оратором тот, кто умеет своей речью убеждать. Но пусть этот оратор ограничится повседневными и общественными нуждами сограждан, пусть он отстранится от других занятий, как бы ни были они значительны и почтенны; пусть он, так сказать, денно и нощно усердствует в единственном своем деле, взяв за образец того, кто, бесспорно, владел самым могучим красноречием – афинянина Демосфена. Ведь это у Демосфена, говорят, было такое рвение и такая работоспособность, что он первым делом преодолел упорным трудом и старанием свои прирожденные недостатки; будучи настолько косноязычен, что не мог произнести первую букву названья своей науки, он добился путем упражнений того, что по общему приговору никто не говорил более чисто; затем, так как у него было слишком короткое дыхание, он научился говорить, не переводя духа, и достиг таких успехов, что, как видно из его сочинений, порой в одном речевом периоде заключались у него по два повышения и понижения голоса; к тому же, как известно, он приучил себя, вложив в рот камешки, произносить во весь голос и не переводя дыхания много стихов подряд, и при этом не стоял на месте, но прохаживался и всходил по крутому подъему.

*(Цицерон. Об ораторе. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972. – С. 127 – 128)*

### *Зародження театру*

И в этот, и в следующий [364 г. до н.э.] год мор не прекращался. Но поскольку ни человеческое разумение, ни божественное вспоможение не смягчали беспощадного мора, то суеверие возобладало в душах и тогда-то, как говорят, в поисках способов умилостивить гнев небес были учреждены сценические игры – дело для воинского народа небывалое, ибо до тех пор единственным зрелищем были бега в цирке. Впрочем, как почти всегда бывает вначале, предприятие это было скромное, да к тому же иноземного происхождения. Игроки, приглашенные из Этрурии, безо всяких песен и без действий, воспроизводящих их содержание, плясали под звуки флейты и на этрусский лад выделывали довольно красивые коленца. Вскоре молодые люди стали подражать им, перебрасываясь при этом шутками в виде нескладных виршей и согласовывая свои телодвижения с пением. Так был перенят этот обычай, и от частого повторения он привился. Теперь они уже не перебрасывались, как прежде, неуклюжими и грубыми виршами. Теперь они ставили «сатуры» с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту и

соответствующие телодвижения.

Говорят, будто Ливий, как все в те времена, исполняя сам свои песни, охрип, когда вызовов было больше обычного, и испросил позволения рядом с флейтистом поставить вместо себя певцом молодого раба, а сам разыграл свою песню, двигаясь много живее и выразительнее прежнего, так как уже не надо было думать о голосе.

*(Тит Ливий. История Рима от основания города. – М., 1989. – С. 324)*

## Теренцій Публій
## (195 – 159 рр. до н.е.)

*Теренцій Публій* – знаменитий давньоримський драматург, автор багатьох комедій, сюжети яких були переробкою давньогрецьких комедій. Тексти Теренція стали зразком латинської мови і набули широкого використання в системі римської освіти. Значна частина його висловів стали крилатими.

### *Із комедій Теренція*

– Жена твоя сварлива, да?
– Тебе-то что?
– А все-таки?
– Противно попомнить! Стоит мне
Домой вернуться, сесть, сейчас же целовать
Безвкусно лезет.
– Что ж дурного? Правильно:
Чтоб все, что выпил ты вне дома, выблевал.
*(Ожерелье)*

– Точно ль женщина рожает на десятом месяце?
– Точно так; и на девятом, на восьмом и на седьмом.
*(Ожерелье)*

Уже до дыр сносил я бедность горькую.
*(Подкидыш)*
Надежде я не верю: слишком медленна!
*(Дардан)*

Послушать глупость я готов, а слушаться не буду.
*(Примета)*

*(Теренций. Комедии. – М., 1985. – С. 505 – 511)*

## Архітектура

### *Колізей*

Амфитеатр Флавиев, обычно называемый Колизеем, уже много веков является символом величия и могущества Рима, а также одним из наиболее знаменитых памятников древности во всем мире. Его постройка была начата Веспасианом в 72 г. н.э., и он был торжественно открыт Титом в 80 году. Архитектор Колизея неизвестен, но некоторые отождествляли его с архитектором Рабирием, построившим Дворец Домициана.

Амфитеатр, являющийся самым большим памятником римской цивилизации, имеет эллиптическую форму – 188x156 м и высотой 57 м; внешняя четырехэтажная структура полностью из травертина: первые три яруса состоят из 80 стрельчатых арок, расположенных в канонической последовательности дорического, ионического и коринфского стилей, а четвертый, с небольшими проемами, декорирован пилястрами.

Во время часто проводившихся праздников, доступных всем гражданам, места в Колизее распределялись в зависимости от сословия, а на его арене проводились рыцарские турниры, «морские бои» и различного рода зрелища, но исторически не доказано, что на арене Колизея терзали приверженцев христианства. Довольно популярными были гладиаторские бои, запрещенные в 404 году по приказу императора Гонория, а игры (травля зверей) были отменены в VI веке.

В Средневековье Колизей становится огромным карьером строительного материала (были унесены также все металлические скобы, соединявшие блоки травертина, на месте которых до сегодняшнего дня остались многочисленные отверстия).

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии. – Флоренция, 1998. – С.16 – 17)*

### *Арка Константина*

Воздвигнутая в 315 году арка является самой знаменитой и хорошо сохранившейся триумфальной аркой, а также ярким примером художественного и культурного расцвета Рима IV века.

Арка, высотой 21 метр и шириной более 25 метров, с тремя пролетами, обрамленными коринфскими колоннами, украшена статуями и барельефами, снятыми с памятников предыдущих эпох: с форума Траяна были перенесены восемь *статуй варваров-даков,* установленных над колоннами, а также украшения основного свода, медальоны со сценами охоты и жертвоприношений, относящиеся к первой половине II в. н.э.; у здания, построенного в честь Марка Аврелия, были заимствованы атические *барельефы,* на которых изображены эпизоды войны и триумфа

императора. Недалеко от арки находился конический фонтан Мета Суданте (I в.н.э.), из которого «просачивалась» вода.

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии. – Флоренция, 1998. – С.2)*

### *Пантеон*

Это – необычайный и величественный, возможно, наиболее знаменитый памятник древнего римского искусства, дошедший до наших времен. Первоначальный храм, построенный Агриппой – зятем Августа – в 27 г. до н.э., имел прямоугольную форму, а в 120 г. н.э при Адриане принял ту форму, в которой мы его видим сегодня. Внутри – кругообразная полость с равными между собой диаметром и высотой в 43,30 м. Внизу открываются большие ниши с коринфскими колоннами и пилястрами; полусферический купол, с пятью рядами кессонов, заканчивается круглым отверстием диаметром в 9 м. Древние римляне посвятили храм «всем богам». Затем Пантеон превратился в величественный мавзолей выдающихся людей, в нем погребен и великий Рафаэль. В древности фронтон и портик были украшены бронзовой позолоченной отделкой, но по велению Урбана VIII Барберини она была переплавлена и использована Бернини для балдахина собора св. Петра (отсюда и знаменитый пасквиль: «то, чего не сделали варвары, сделали Барберини»).

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии.– Флоренция, 1998. – С.26)*

### *Форуми*

Императорские форумы воздвигались с 54 г. до н.э. (первым был построен форум Цезаря). Они становятся центром жизненной важности после Римского форума, неспособного более вмещать общественные здания. Выйдя с площади Венеции на улицу Фори Империали, подходим к первому, встречающемуся на нашем пути, Форуму Траяна, построенному архитектором Аполлодорием из Дамаска, бывшим на службе у императора Траяна в период с 107 по 114 гг. н.э. Почти целиком сохранившаяся Колонна Траяна (113 г. н.э.) была возведена в честь победы императора над даками и, возможно, также является работой Аполлодора. Высота колонны 38 м, ее покрывает спираль в 200 м с рельефами, представляющими собой 2500 фигур, которые с характерной живостью рисуют впечатляющую картину Дакской войны (деталь слева). Установленная на колонне в XVII веке статуя св. Петра заменила статую Траяна.

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии. – Флоренция, 1998. – С.14)*

### *Аппієва дорога*

Была построена в начальный период римской цивилизации, несколько раз удлинялась и во II в. до н.э. была продлена вплоть до порта Бриндизи, от которого вел прямой путь к Востоку. Дорога начиналась с древних ворот Порта Капена; затем, с постройкой городских стен Муре Аурелиане, начало дороги было перенесено к новым воротам, называемым в то время Порта Аппиа, а в последующем – Порта Сан Себастиано. На первых километрах пути, вдоль дороги, можно встретить остатки гробниц, одной из таких является, на третьем километре дороги, томба Цецилии Метеллы. Крепостная башня цилиндрической формы из тавертина в Средневековье была преобразована в форт и увенчана зубцами.

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии. – Флоренция, 1998. – С.36)*

### *Римська скульптура*

Древнейшим скульптурным произведением первых десятилетий республики является знаменитая бронзовая Капитолийская Волчица – памятник, ставший на долгие века символом Рима. Превосходная техника бронзового литья и характер трактовки животного свидетельствуют о том, что это работа этрусских мастеров. Сохранились также терракотовые украшения храмов VI – V вв. до н.э., рельефные декоративные фризы и фрагменты фигур от фронтонных композиций, исполненные всецело в этрусском стиле.

Согласно сложившемуся культу предков, знатные римляне чтили умершего старшего в их роде. Они заказывали скульптурные изображения покойного либо в виде стелы, которую ставили на могилу, либо в виде портретных бюстов, так называемых имагинес, которые хранили дома в особых шкафах. Изображения умершего делали из глины, дерева, камня, реже из бронзы и воспроизводили только бюст.

Характерными для республиканского портрета являются небольшие размеры бюста, захватывающего половину плеч и срезанного прямо под ключицей. Авторы портретов этой группы преследовали прежде всего одну задачу – как можно точнее передать физиономические особенности изображаемого лица. Однако лучшие портреты воскрешают перед нами образы суровых, стойких республиканцев – государственных деятелей, завоевателей, создателей грандиозной державы.

Под влиянием греческого психологического портрета появляются портреты более одушевленные: живое выражение передается движением бровей, напряжением мышц лба, выразительным взглядом. Живость образу придает и легкий поворот головы. Таков, например, портрет Юлия Цезаря из Тускулума, где этот выдающийся государственный деятель и полководец представлен уже пожилым энергичным человеком с умным взглядом и спокойным выражением лица.

С развитием общественной жизни, с ростом значения полководца-завоевателя, государственного деятеля, законодателя появляется в Риме не только надгробная, но и почетная статуя римлянина, закутанного в тогу, так называемый тогатус. Большой широкий плащ-тога надет поверх туники и драпируется всегда одинаково; перекинутая через плечо тога образует три группы округлых складок: на груди, у пояса, у колен и внизу. Такой же рисунок драпировки, только более мягкий, сохраняется и на статуях I – II вв. н.э.

Живопись портретная и повествовательная известна по литературным свидетельствам. Плиний упоминает живописные портреты, которые размещались на нарисованном родословном древе. Когда появились такого рода живописные портреты, сказать точно нельзя, но о тематической живописи Рима можно говорить более определенно, что она возникла уже с конца IV в. до н.э. Главным источником наших сведений о римской живописи с этого периода и до начала III в. до н. э. являются письменные данные.

Военные победы римлян требовали своего воплощения в искусстве. Во II – I вв. до н.э. в Риме создаются картины с изображением битв и триумфов. Батальные картины должны были точно воспроизводить местность, где происходила битва, и расположение войск. Такие картины везли в триумфальных шествиях и выставляли в общественных местах для всеобщего обозрения. На картинах были изображены и портреты триумфаторов в белых тогах с пурпурной каймой, шествовавших во главе войска или восседавших на колеснице. Под влиянием греческих традиций стали изображать, в виде аллегорических фигур, побеждённые города, а позже даже завоёванные реки и горы.

*(История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1981. – С. 185)*

### *Християнське мистецтво*

В III в. н.э. появляется христианское искусство в виде росписей катакомб в Риме. По своему сюжету росписи связаны с представлениями христианской религии – это библейские сцены, образы Христа и Богоматери, но по своей художественной форме они стоят на уровне античных росписей III в. н.э. Особенно интересны по своеобразной манере росписи христианские гробницы и катакомбы Петра и Марцелины с изображением Сусанны. Широкие, как бы небрежно положенные мазки уверенно передают пластическую форму. Подчеркиваются только главные объемы – плотные темные линии резко обозначают глаза, брови, нос. Волосы даны общей массой. Форма строится на контрастах света и тени схематично, без детализации, но экспрессивно и точно, что характерно для нового направления. Живописцы работали в исключительно трудных

условиях, глубоко под землей, при свете факела или светильника; тем более вызывает удивление их уверенное мастерство.

*(История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1981. – С. 185)*

### *Мистецтво мініатюри*

Цицерон передает, что написанная на тонком пергаменте Илиада, поэма Гомера, умещалась в ореховой скорлупе.

...Калликрат сделал из слоновой кости муравьев и другие существа такими крохотными, что никто другой не мог разглядеть их части. Некий Мирмекид прославился такого же рода искусством, сделав из того же материала Квадригу, которую покрывала крылышками муха, и Корабль, который скрывала крылышками пчелка.

*(Плиний Старший. Естествознание.–М., 1994. – С. 140, 151)*

## Побут і традиції

### *Одяг*

*Чоловічий костюм*

Основной одеждой римских граждан и символом гражданского достоинства была тога. Римлянин, совершивший преступление, прежде всего лишался права носить тогу. Нравственный уровень римлян был настолько высок, что закон о запрещении носить тогу был особенно почитаем римскими гражданами.

Уже в I в. до н.э. тога достигла максимальных размеров, которые она сохранила в период империи (приблизительно до середины II в.). Классическая римская тога (из шерстяной ткани) имела форму овала или эллипса (5,60х2 м); тога не имела швов, ее ткали целиком. Способ драпировки тоги был очень сложным. Предварительно тогу складывали в долевом направлении так, что ее верхняя часть была меньше нижней на одну треть. Затем закладывали в верхней части, около линии сгиба, несколько складок, накидывали тогу на левое плечо, спуская спереди один конец в одну треть всей длины. Этот конец покрывал левую руку и падал почти до земли. Вторым концом покрывали спину по диагонали, на бедре драпировали группу складок, называвшуюся «проценктура», довольно плотно прижимали ее к телу; свободно падающую ткань у правого бедра закладывали полукружием, затем оставшийся конец перекидывали через левое плечо. Полукруглая драпировка носила название «синус», она была самой подвижной частью тоги, и правильному расположению ткани на ней римляне придавали большое значение. Наконец, наступал последний момент драпировки тоги. Из ткани, первоначально расположенной на

левом плече, вытягивали небольшой кусок, закладывали из него пучок складок, и эта драпировка – «умбо» – своим направлением перекликалась с синусом, создавая определенный ритм в движении всей ткани. Часть тоги, из которой создавался синус, можно было накинуть на голову – в таком виде римляне совершали жертвоприношения, обычно же они ходили с непокрытой головой.

Существовало еще несколько способов драпировать тогу, но в любом из них, как и в описанном нами, не было застежек или булавок. Складки и драпировки были рассчитаны так мастерски, что ткань держалась сама собой. Цвет тоги был главным образом белый, траурные одежды были коричневого цвета.

Домашней одеждой римлян была туника, близкая по покрою к греческому хитону, из шерстяных и льняных тканей различных цветов, с рукавами короткими или длинными. Рядовые граждане носили тунику до колен и далеко не всегда надевали тогу. Чаще всего они довольствовались небольшим плащом типа гиматия, а для путешествий или в непогоду носили «пенулу» – плащ в виде вытянутого овала с круглым вырезом для головы, к которому пристегивали капюшон. Пенулу обычно делали из плотных шерстяных тканей типа валяного сукна. Общественное положение римлян сказывалось на их костюме. На белых туниках и тогах должностных выборных лиц были пурпуровые полосы.

*Жіночий одяг*

Драпированная одежда женщин состояла из трех частей: нижняя туника делалась из более тонкой ткани, верхняя – «стола» – из более плотной и третья – «палла» – покрывало, подобное греческому гиматию. Если туника имела рукава, то надевали столу без рукавов, и, наоборот, к тунике без рукавов полагалась стола с рукавами. Понизу столы пришивали широкую густую оборку – «институ». Паллу носили при выходе на улицу и покрывали ею голову.

С течением времени римские женщины отступают от древних, освященных преданием, обычаев и попадают под все большее влияние эллинистического Востока и Греции. Уже в конце республиканской эпохи плотные шерстяные ткани не удовлетворяют их вкус. Чем тоньше была ткань, тем выгоднее она оттеняла красоту римлянок, тем интереснее одежду можно было из нее создавать. Изобретенные Востоком благовонные мази, притирания, косметические средства наводняют Рим. Возможность посещать общественные места используется богатыми женщинами для того, чтобы, соперничая друг с другом, выставлять для всеобщего обозрения драгоценности. От завоеванного Египта римляне заимствуют эллинистический египетский женский костюм, и на какое-то время он распространяется в Риме. Знатные римлянки увлекались египетскими украшениями.

Влияние Востока начинает сказываться и в том, что тяжелые шелковые

ткани, затканные цветным рисунком или металлическими нитями, привлекают внимание женщин и сменяют тонкие прозрачные египетские материи, из которых уже в период поздней империи делают главным образом вуали.

Римские женщины, чтобы сохранить стройность, бинтуют специальной тканью («зона») грудь и бедра. Пояс носят высоко, под грудью, зрительно удлиняя тем самым ноги и фигуру. Башмаки из тонкой кожи так плотно облегают ноги, что они кажутся обнаженными. Особенно большое внимание уделяется прическе. В эпоху Римской империи, во II и III веках, они становятся настолько сложными, что превращаются в парики.

*(Мерцалони М.Н. Костюм разных времен и народов: В 2 т. – М., 1993. – Т.1. – С. 106 – 120)*

### *Сім'я*

Брак в Риме был строго эндогамичен; для его законности требовалось, чтобы брачующиеся обладали так называемым conubium, которого до 445 года до Р.Х. не имели даже плебеи в отношении патрициев. Вторым условием было согласие отцов, а позднее и самих брачующихся, третьим – соблюдение известных обрядов, в своей совокупности составлявших свадьбу. Эти обряды были различны в зависимости от того, желательно ли было установить власть (manus) мужа над женой или нет. Первая форма была более древней; в патрицианскую эпоху она состояла в так называемой confarreatio, то есть совместном торжественном приношении пирожка из полбы – символа обусловленной хлебопашеством оседлости. Когда в conubium были приняты плебеи, место недоступной для них религиозной confarreatio заняла coemptio, то есть (фиктивная) купля жены мужем. Но позднее, в республиканскую эпоху, обе формы, как ведущие к manus, стали редкими, и их сменила такая, при которой жена оставалась во власти отца, который мог в случае недовольства по отношению к зятю расторгнуть брак. Отсюда обычность разводов в эту эпоху и особая хвала жене, пребывающей до конца жизни в том же браке.

Положение жены в доме мужа было очень почетным; она называлась matrona, mater familias, участвовала в званых обедах и могла свободно принимать гостей, не только женщин, но и мужчин. Знатные матроны могли влиять на политику.

*(Зелинский Ф.Ф. История античной культуры. – СПб., 1995. – С. 249)*

## КУЛЬТУРА СЕРЕДНІХ ВІКІВ

### Культура Візантії

У IV ст. Римська імперія через економічні, політичні та ідеологічні суперечності розпалася на Західну та Східну. Західна Римська імперія була

завойована германськими племенами. На відміну від західної, східна частина імперії не була завойована варварами і не припинила свого існування, згодом вона отримала назву «Візантійська імперія». Візантія, як самостійна держава, існувала з 395 р. по 1453 р.

Особливості візантійської культури полягали у синтезі західних і східних елементів у різних сферах матеріального й духовного життя суспільства, при домінуючому впливі греко-римських. Візантійська культура, на відміну від середньовічної західноєвропейської культури, спиралася не лише на християнство (у формі православ'я), а й на античну спадщину. До XIII ст. вона набагато перевищувала культуру, що формувалася у Західній Європі.

Всю тисячолітню історію Візантії умовно поділяють на три періоди:

1. Рання доба візантійської імперії (середина IV ст. – перша половина VII ст.) – період розкладу рабовласницького суспільства, зародження феодалізму. Розквіт Візантійської культури припадає на правління імператора Юстиніана (527 – 565 рр.).

2. Класичний період візантійської історії – середина VII ст. початок XII ст. – розвиток феодалізму в Візантії. Цей період поділяють на час іконоборників (друга четверть VIII – 40 р. IX ст.). Час правління Македонської династії «Македонське відродження» (867 – 1056 рр.). Правління імператорів Македонської династії часто називають золотим віком візантійської державності. Час правління Комнінів – «Комнінівське відродження 1081 – 1185 рр.» Завдяки діяльності трьох імператорів цієї династії – Олексія I, Іоанна II, Мануїла II – відбувається консолідація сил імперії, Візантія знову виступає великою європейською державою.

3. Пізній період – кінець XII ст. середина XV ст. – період розвитку феодалізму і початку його розкладу. Останній період злету візантійської культури.

За багатовіковий період свого існування Візантія створила багату і різноманітну культуру, яка істотно вплинула на розвиток культури південних слов'ян, в тому числі і на культуру Київської Русі.

Для неї характерні особлива урочистість, пишність, внутрішня шляхетність, витонченність форм і глибина думки.

### *Філософія*

Начало тысячелетней истории Византии – это импонирующее зрелище одновременного расцвета неоплатонических философских школ, то языческих, как в Афинах, то религиозно нейтральных, как в Александрии, и споривших с ними, но и учившейся у них христианской патристики. Мы вправе усматривать и там черты упадка, но невозможно отрицать, что культура мысли была очень развитой, а напряжение умственной работы – высоким. Это не продлилось долго. Та хрупкая утонченность, которая дает себя ощущать в филигранной диалектике Прокла и Дамаскина или в одухотворенном экстазе Псевдо-Дионисия Ареопагита, не смогла пережить крутой ломки форм жизни. Уже блестящая эпоха Юстиниана I не была

благоприятна для философии. Император закрыл в 529 г. Афинскую школу и этим ускорил естественный процесс вымирания языческого неоплатонизма; он же подверг в 553 г. проклятию наследие Оригена и этим отрезал христианскую мысль от ее истоков, еще в IV в. питавших творчество каппадокийского кружка. Столетие спустя Византии, переживавшей острый общественный кризис и защищавшей свое существование от натиска арабов, было не до философии.

На фоне этого дичающего времени одиноко возвышается фигура Максима Исповедника, оригинального философа и богослова, в последний раз воплотившего в себе нечто от мыслительной смелости Оригена, тонкости Григория Нисского, системосозидательной широты Псевдо-Дионисия. В 662 г. Максим умер на пути в кавказскую ссылку, перед этим подвергшийся урезанию языка и правой руки за то, что вразрез с очередным поворотом императорской церковной политики учил о реальности человеческой воли Иисуса Христа, в личностном выборе навсегда подчинившего себя божественной воле, но не растворившегося в ней. С его смертью окончательно завершилась эпоха патристики.

Но с полной, образцовой определенностью средневековый тип мышления проявился в деятельности Иоанна Дамаскина.

Иоанн родился во второй половине VII в. в Дамаске, тогда – столице халифата Омейядов; его отец был казначеем халифа, сын унаследовал положение при дворе, но затем оставил Дамаск, чтобы стать монахом в обители св. Саввы близ Иерусалима еще до конца VII в.; там он умер в середине следующего столетия. Таким образом, самый нормативный из учителей византийской церкви родился, прожил всю жизнь и окончил ее за пределами Византийской империи, на территории халифата. Источники сохранили арабское имя или прозвище Иоанна – Мансур; однако весьма сомнительно, знал ли Иоанн что-либо об арабской литературе, помимо необходимых ему как христианскому полемисту сведений о Коране. Его культура остается всецело эллинистической в своих основах. Бывший администратор халифа как систематизатор греческой логики и византийской теологии – парадоксальное явление, характерное для той неповторимой ситуации, когда политическая карта Ближнего Востока в корне изменилась из-за стремительной экспансии ислама, но в сфере культуры соотношение сил еще было прежним.

*(Культура Византии: вторая половина VII – XIIв. – М., 1989. – С. 36 – 39)*

## *Держава і право*

О государственной власти из всей совокупности проявлений общественной жизни Византийской империи наибольший традиционализм обнаружила система идеологических представлений, в том числе политическая теория, или теория государственной власти. Сознательная, целенаправленная деятельность правящей элиты империи, ее идеологов,

политиков, аппарата светской власти и церкви проявилась в этой сфере особенно отчетливо.

Рухнули позднеантичные рабовладельческие порядки, в муках, в условиях жесточайшего кризиса и варварских нашествий шел процесс формирования нового общественного строя, а между тем воззрения на происхождение, сущность и цели государственной власти, и прежде всего власти императора, оставались неизменными, какими они сложились и обрели официальный характер в эпоху Юстиниана I.

Как никогда ранее, вплоть до середины VII в., застылые в своем величии идеалы божественного всемогущего императора, повелителя ойкумены, и священной, единственной империи, воплощавшей «царство божие» на земле, находились в разительном противоречии с реальной действительностью.

Империя напрягала силы в борьбе за собственное существование – пропагандистский же аппарат продолжал утверждать доктрину, согласно которой император имел право на мировое господство.

И в титулатуре повелителя империи вслед за этим появились два принципиальных новшества, свидетельствовавших о крупных изменениях в политической доктрине правящего класса империи. В документе от 629 г. Ираклий впервые обозначил себя не «императором ромеев» (римлян), а титулом «василевс». К имени же наследника Ираклия, также Ираклия, стал прилагаться эпитет «новый Константин», что, по всей вероятности, должно было указывать на воплощение в соправителе и сыне василевса добродетелей идеального государя (Константина Великого).

Так имперские идеологи и политики преследовали цель подчеркнуть континуитет и непреходящее величие империи, начиная от ее основателя вплоть до ее нового, достойного своей миссии повелителя.

Теория власти в империи как законченная доктрина сложилась в I – II вв. и в малоизмененном виде жила тысячелетие. Ее важнейший атрибут – образ идеального государя, в основе которого лежало учение Евсевия Кесарийского о добродетелях правителя и так называемая «Речь Юстина», посвященная тому же сюжету.

*(Культура Византии: вторая половина VII – XIIв. – М., 1989. – С. 59 – 65)*

### *Храм Св. Софії*

Время правления Юстиниана было отмечено большой строительной активностью. Новые дворцы и храмы возводились в столице и других центрах. Константинополь в V – VI веках еще во многом сохранял дух античного города. Он был столицей в полном смысле этого слова: местом сосредоточения богатств и всевозможных развлечений, административным и культурным центром. Его называли Царьградом – царицей городов – и оком вселенной. Городской ансамбль Константинова града сложился в первой половине V века. Через многочисленные ворота,

среди которых выделялись главные – Золотые, проходили основные дороги, соединявшие столицу с другими центрами империи. Внутри города эти пути переходили в сеть константинопольских улиц. Магистраль, начинавшаяся за Золотыми воротами, подводила к центральной улице – Меси, к ней сходились проезды от всех сухопутных ворот. Главная магистраль вела к площади Августеон. Здесь были расположены Большой императорский дворец и ипподром. На основании описаний современников и по данным археологии можно в известной мере представить облик Большого константинопольского дворца. Его основные сооружения уступами спускались в сторону Мраморного моря, открываясь морским просторам своими террасами и аркадами. Парадные залы, перекрытые куполами, группировались вокруг перистильных дворов. Дошедшая до нас мозаика пола (первая половина V в.) пластической лепкой объемов и свободной композицией свидетельствует о живости античных традиций. Несколько лучше сохранился крупный дворец Константинополя Буколеон, выходивший фасадом к морю. Рядом с ним возвышался маяк. Площадь около императорского дворца была средоточием всех городских магистралей, что отличало застройку Константинополя от регулярной планировки римских городов с их строгими прямоугольными членениями. Неподалеку от площади Августеон, за постройками дворца Мраморное море переходило в Босфор и бухту Золотой Рог – морской путь и главную пристань. Площадь перед дворцом воспринималась поэтому как центр подвластного византийцам мира. Именно здесь, на месте сгоревшей во время восстания старой базилики, честолюбивый Юстиниан повелел воздвигнуть «храм храмов» – главный собор империи, посвященный св. Софии, «премудрости божьей».

Возведение собора продолжалось пять лет – с 532-го по 537-й год. В качестве архитекторов были приглашены знаменитые зодчие – Анфимий из Тралл и Исидор из Милета.

Грандиозность замысла – создать главный храм христианской «ойкумены», которую Юстиниан стремился объединить в границах «вселенской» империи, – едва ли когда-нибудь в дальнейшем могла встать перед византийскими зодчими. От архитекторов требовалось выразить в архитектурных формах «непостижимость и неизреченность» христианского восприятия вселенной, ее сложность и гармонию, воплотить идею централизации и могущества империи. Зодчие Софии блестяще решили эту задачу. Конструкция храма св. Софии Константинопольской объединила центрический и базиликовый тип постройки при преобладающем значении купола. План св. Софии представляет собой слегка вытянутый прямоугольник, в центре которого выделен квадрат, обозначенный мощными устоями. Они являются главными вехами, отделяющими центральный неф от боковых. С запада и востока от опорных столбов отходят по две полукруглые экседры. С востока они примыкают к алтарной нише, а с запада фланкируют центральный вход в храм, за которым следовал нартекс. Нартекс и боковые нефы были

перекрыты цилиндрическими и крестовыми сводами, алтарная ниша и экседры завершались малыми полукуполами. Центральный купол был возведен на парусах. Подобная конструкция в столь грандиозном масштабе (диаметр центрального купола св. Софии – 31,5 м) была осуществлена впервые. Значительный распор, который развивал первоначально более плоский купол храма, передавался на два больших полукупола, расположенных на продольной оси здания, и погашался, переходя на полукупола экседр и апсиды. С боков давление купола уравновешивалось скрытой системой распоров – контрфорсов. Решение конструктивной задачи в храме св. Софии шло рука об руку с поисками образной выразительности архитектуры. Каждая деталь храма, каждый новый аспект его внешнего вида и внутреннего пространства был призван донести главную мысль – явить миру образ вселенной таким, каким его родило сознание того времени.

Снаружи вид св. Софии внушителен и замкнут. Окруженный с трех сторон почти вплотную подступающими к его стенам постройками, собор возвышался над ними своей венчающей частью. Поэтому с улиц Константинополя в первую очередь воспринимался мощный купол Софии. Лишь с восточной стороны храм можно было видеть от вершины до основания. Внешний вид св. Софии, с ее обращенными к городу стенами, поражал своим аскетизмом.

Интерьер храма представал ярким и неожиданным контрастом к аскетической суровости внешнего облика. Перед входом в собор, как свидетельствуют уцелевшие фундаменты, существовал просторный двор-атрий, окруженный портиками с большим мраморным фонтаном в центре. Колоннада двора предваряла и оттеняла своим равномерным движением многообразие ритмов и аспектов, которое открывалось зрителю за дверями св. Софии. Нартекс встречал входящего мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Здесь разделялись на два рукава прихожане, готовились к торжественному выходу перед богослужением император и его свита. Девять дверей вели из нартекса внутрь храма. Право доступа через центральный вход, осененный высоким куполом, было предоставлено только императору и патриарху. Простой византиец попадал в храм через крайние двери и оказывался в боковом нефе. Своим видом боковые нефы напоминали продольные залы императорских дворцов, масштаб их членений был соразмерен человеку. Колонны, держащие своды, и выступы главных устоев в перспективе нефа закрывали стены, отчего пространство в боковых частях храма казалось словно расступающимся в стороны. Степень освещенности в различных частях храма была неодинакова. Это вносило прерывистый, волнообразный ритм в восприятие его пространства. Движение по нефам открывало все новые и новые неожиданные аспекты и сочетания архитектурных форм, особенно при взгляде через колоннаду на центральный неф. Его грандиозный масштаб становился особенно

ощутим, прежде всего, в контрасте с невысоким пространством боковых помещений.

В центре храма возвышался огромный амвон – сложное сооружение из серебра и драгоценных камней, вокруг которого разворачивались литургические церемонии. Они должны были иллюстрировать историю вселенной в христианской интерпретации, а центральное помещение храма – служить ее идеальным окружением. Грандиозный по размерам подкупольный зал воспринимался именно как образ мироздания. Обладая особой подвижностью, пространство храма казалось безмерным, проникало за пределы боковых колоннад, отступало в полукружья экседр, обретало пластичность и плавность в очертаниях аркад, полукуполов и сводов. И при этом интерьер св. Софии был наделен удивительной логической ясностью: глаз четко фиксировал поверхности стен и перекрытий. Но эти поверхности утратили свою материальность. Создается впечатление, что здание ограничивает хрупкая оболочка, сотканная из блеска цветных мраморов, сверкающей золотой смальты и солнечных бликов. Стены, прорезанные аркадами и окнами, оказываются ажурными и просвечивающими; массивные арки, несущие купол, воспринимаются из центрального нефа тонкими обводами; главные устои – как небольшие выступы почти бесплотных стен.

Освещение центрального зала нарастало по мере подъема вверх от приглушенного свечения нижнего яруса, воспринимаемого сквозь аркады экседр и боковых нефов, к ярко освещенным окнам апсиды и к сплетению солнечных лучей, которые падали сквозь многочисленные окна у основания полукуполов. В этом потоке света главный купол, облицованный изнутри голубой мозаикой с золотым крестом в центре, воспринимался как явившееся чудо. Сорок окон у его основания создавали иллюзию светового кольца. Не случайно у современников рождалась мысль, что купол подвешен к небу на золотой цепи. Но тем самым была окончательно достигнута иная, чем в античности, ориентация архитектурного сооружения. Античная постройка воплощала идею равновесия сил и поднималась, подобно органическому телу, снизу вверх, воспринимая все новые и новые нагрузки...

*(Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И. Искусство Средних веков: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия. – М., 1973. – С. 56 – 59)*

## Культура західноєвропейського середньовіччя

Історики культури під Середніми віками розуміють період від падіння античної культури до її відродження. Середні віки поділяють на три великі періоди:

1) раннє Середньовіччя – з V і приблизно до IX ст. – час формування феодального ладу, поширення на всю Західну Європу впливу католицької церкви;

2) класичне Середньовіччя – середина IX – XII ст. – час повного розвитку феодального способу виробництва. Якщо для першого періоду Середньовіччя характерна політична роздробленість, то для другого періоду характерним є утворення великих централізованих держав;

3) пізнє Середньовіччя – XIII ст. – XV ст. – час розкладу феодалізму.

Провідну роль у розвитку західноєвропейської культури Середніх віків відіграли традиції Західної Римської імперії (римський початок). Головними культурними здобутками Римської імперії були право, наука, мистецтво, філософія, а також християнство. Ці традиції засвоювалися «варварами» (франками, галами, готами саксами та ін. племенами), представниками «германського початку», які мали язичницькі традиції. Середньовічна культура формувалася в умовах панування натурального господарства. Ідеологічною основою розвитку культури європейського Середньовіччя стало християнство у формі католицизму.

## Філософія

### Фома Аквінський (Аквінат) (1225/1226 – 1274)

Фома Аквінський (Аквінат) – видатний середньовічний філософ. У 1323 р. він був причислений до ліку святих. Навчався в Парижі, а потім у Кельні у видатного філософа і теолога Альберта Больштедського (Великого), потім сам викладав у Парижі та інших містах. Найвідоміші його твори – «Сума богослов'я» і «Сума проти язичників». «Сума богослов'я», як і багато інших творів середньовічної науки, викладена у формі обговорення.

### *Про філософію*

Для спасения человеческого было необходимо, чтобы сверх философских дисциплин, которые основываются на человеческом разуме, существовала некоторая наука, основанная на Божественном Откровении; это было необходимо, прежде всего, потому, что человек соотнесен с Богом как с некоторой своей целью. Между тем цель эта не поддается постижению разумом: в соответствии со словами Исаии: «Око не зрело. Боже, помимо Тебя, что уготовал Ты любящим Тебя». Между тем должно, чтобы цель была заранее известна людям, дабы они соотносили с ней свои усилия и действия. Отсюда следует, что человеку необходимо для своего спасения знать нечто такое, что ускользает от его разума, через Божественное Откровение.

Притом даже и то знание о Боге, которое может быть добыто человеческим разумом, по необходимости должно быть преподано человеку через Божественное Откровение, ибо истина о Боге, отысканная человеческим разумом, была бы доступна немногим, притом не сразу,

притом с примесью многочисленных заблуждений, между тем от обладания этой истиной зависит спасение человека, каковое обретается в Боге. Итак, для того чтобы люди достигли спасения и с большим успехом, и с большей уверенностью, необходимо было, чтоб относящиеся к Богу истины Богом же и были преподаны в Откровении.

Итак, было необходимо, чтобы четыре философские дисциплины, которые получают свое знание от разума, были дополнены наукой, священной и основанной на Откровении.

*(Фома Аквинский. Сумма теологии // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1986.– Т.1. – С. 824 – 825)*

### *Чи була людина створена в раю*

1. Вважається, що людина була створена в раю. Адже ангел був створений у місці свого перебування, а саме в емпіреї. Але рай до гріхопадіння був місцем перебування людей. Отже, треба думати, що людина була створена в раю.

2. Далі, інші тварини збереглися в місці свого походження, як, наприклад, риби у воді та земні тварини на землі, з якої вони створені. А людина перебувала в раю. Отже, вона мала бути створена в раю.

3. Жінка була створена в раю. Але чоловік набагато достойніший за жінку. Отже, чоловік тим більше мав бути створений у раю.

Але проти–те, що говориться в книзі «Буття», розділ II:

«І взяв Бог людину і оселив її в раю».

Відповідаю: треба сказати, що рай був місцем, яке годиться для перебування людини у відношенні до непорочності первісного стану. Непорочність же ця була дана людині не з природи, а надприродним даром божим. Отже, для того, щоб це вважалося заслугою божественної ласки, а не людської природи, Бог створив людину поза раєм, а потім оселив її в раю, щоб вона там перебувала на всьому протязі тваринного життя, потім же, коли б вона перейшла до духовного життя, вона мала бути перенесена на небо.

Отже, з приводу першого пункту треба сказати, що емпіреєю є місце, яке подобає природі ангелів, і тому вони там створені. І це саме треба сказати з приводу другого пункту, бо ці місця підходять тваринам відповідно до їх природи.

З приводу третього пункту треба сказати, що жінка була створена в раю не внаслідок свого достоїнства, а внаслідок достоїнства того елемента, з якого було створене її тіло. Бо таким способом в раю народилися і діти, тому що батьки були вже там оселені.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна – К., 1952. – Т.2. – С.272 – 273)*

## Література

### *Із лицарського статуту*

У XII – XIV ст. важливе місце в європейській культурі посідає лицарство. Лицарі – це воїни. Християнський лицар – це, перш за все, борець за віру Христову, але лицарь також – вірний васал свого сюзерена, захисник слабких, вірний слуга своєї Прекрасної Дами.

«Рыцарям вменяется в обязанность иметь страх Божий, чтить Его, служить Ему и любить Его всеми силами своими, всей крепостью своей сражаться за веру и в защиту религии; умирать, но не отрекаться от христианства».

«Рыцари обязаны служить своему законному государю и защищать свое отечество, не жалея для него и самой жизни».

«Щит рыцарей должен быть прибежищем слабого и угнетенного; мужество рыцарей должно поддерживать всегда и во всем правое дело того, кто к ним обратится».

«Да не обидят рыцари никогда и никого и да убоятся более всего злословием оскорблять дружбу, непорочность отсутствующих, скорбящих и бедных».

«Жажда прибыли или благодарности, любовь к почестям, гордость и мщение да не руководят их поступками, но да будут они везде и во всем вдохновляемы честью и правдою».

«Да повинуются они начальникам и полководцам, над ними поставленным, да живут они братски с себе равными, и гордость и сила их да не возобладают над ними в ущерб правам ближнего».

«Они не должны вступать в неравный бой, следовательно, не должны идти несколько против одного, и должны избегать всякого обмана и лжи».

«Да не употребят они никогда в дело острия меча в турнирах и других увеселительных боях».

«Честные блюстители данного слова, да не посрамят они никогда своего чистого доверия малейшею ложью; да сохранят они непоколебимо это доверие ко всем, и особенно к своим сотоварищам, оберегая их честь и имущество в их отсутствие».

«Да не положат они оружия, пока не окончат предпринятого по обету дела, каково бы оно ни было: да преследуют они его денно и нощно в течение года и одного дня».

«Да не принимают они титулов и наград от чужеземных государей, ибо это оскорбление отечеству».

«Да сохраняют они под своим знаменем порядок и дисциплину между войсками, вверенными их начальству; да не допускают они разорения жатв и виноградников; да наказуется ими строго воин, который убьет курицу вдовы или собаку пастуха или нанесет малейший вред на земле союзника».

«Да блюдут они честно свое слово и обещание, данное победителю; взятые в плен в честном бою, да выплачивают они верно условленный выкуп или да возвращаются они по обещанию в означенный день и час в тюрьму; в противном случае они будут объявлены бесчестными и вероломными».

*(Руа Ж. История рыцарства. – М., 1996. – С. 52 – 55)*

### *Із «Пригод короля Артура і лицарів Круглого Столу»*

Легенди про короля Артура і його лицарів виникли в Англії в V ст. і стали основою для створення образу ідеального лицаря. Артур – син короля Утера і його дружини. Після народження його забрав чарівник Мерлін…

Мерлин прибыл в Лондон и говорил с архиепископом; и на рождество созвано было большое собрание рыцарей – такое большое, что всем не хватило места в церкви аббатства, и некоторым пришлось остаться во дворе.

В середине службы ропот удивления внезапно поднялся во дворе: там увидели (хотя никто и не понял, как она появилась) большую мраморную плиту, на ней железную наковальню и обращенный острием вниз, глубоко уходящий под наковальню, стальной меч.

- Не касайтесь ничего, пока не закончится служба, – повелел архиепископ, узнав об этом чуде. – И еще больше молю Господа Бога, чтоб найти нам лекарство, которое исцелит раны нашей земли.

Когда окончилась служба, архиепископ, и лорды, и рыцари, бывшие в аббатстве, вышли посмотреть на чудо-меч. Вокруг наковальни увидели они золотые письмена, выбитые в большом камне, и письмена эти гласили: «Кто вытащит сей меч из-под наковальни, тот и есть по рождению истинный король всей Британии».

Увидев это, многие и многие пытались вытащить меч, но никто не смог сдвинуть его ни на волос.

– Его нет среди нас, – сказал архиепископ. – Но отриньте сомнения: Бог пошлет нам нашего короля. Пусть во все края направят гонцов рассказать, что написано на камне. И в день Нового года устроим большой турнир и посмотрим, не явится ли наш король среди тех, кто прибудет сразиться. А до тех пор вот мой совет: назначим десять рыцарей охранять камень и возведем над ним богатый шатер.

Все это было исполнено, и в день Нового года съехалось множество рыцарей. Но никто из них не мог вытащить чудо-меч.

Случилось, что среди прибывших оказались добрый рыцарь сэр Эктор и сын его сэр Кей, посвященный в рыцари незадолго до этого; и с ними прибыл Артур, младший брат сэра Кея, юноша едва ли шестнадцати лет. В дороге сэр Кей вдруг обнаружил, что оставил дома свой меч, и попросил Артура вернуться и привезти его... [Когда Артур приехал домой, обнаружилось, что дом заперт. Тогда он вспомнил: «Я видел какой-то меч

под наковальней в церковном дворе. Возьму его! Там от него никакой пользы!»

И Артур пришпорил своего коня и прискакал во двор церкви. Привязав коня у ограды, он подбежал к шатру, воздвигнутому над камнем, и увидел, что все десять рыцарей, назначенных стражами, тоже ушли на турнир. Не задерживаясь, чтобы прочитать надпись на камне, Артур легко вытащил меч из каменной плиты, вернулся к своему коню и скоро догнал сэра Кея и передал ему меч.

Артур ничего не слыхал об этом мече, но сэр Кей уже пытался вытащить его из-под наковальни и с первого взгляда узнал его. Тотчас поскакал он к отцу, сэру Эктору, и сказал:

- Сэр! Смотрите, вот чудо-меч! Так что, видите, я и есть истинный король всей Британии!

Но сэр Эктор был не настолько глуп, чтобы сразу поверить сэру Кею. Он поскакал с ним обратно к церкви и там заставил его, поклявшись на Библии, рассказать честно, как у него оказался меч.

- Мой брат Артур принес его мне, – сказал сэр Кей со вздохом.

- А вы откуда взяли его? – спросил сэр Эктор Артура.

- Сэр, я расскажу вам, – сказал Артур, опасаясь, что он сделал что-то не так. – Кей послал меня за своим мечом, но я не смог добраться до него. Тогда я вспомнил, что видел этот меч торчащим понапрасну из-под наковальни в церковном дворе. Я подумал, что в руке моего брата он мог бы принести больше пользы, и взял его.

- И вы не обнаружили рыцарей, охранявших его? – спросил сэр Эктор.

- Ни единого, – ответил Артур.

- Что ж, положите меч обратно под наковальню и посмотрим, как вы вытащите его, – распорядился сэр Эктор.

- О, это нетрудно, – сказал Артур, озадаченный всем этим, и легко воткнул меч под наковальню.

И сэр Кей схватил его за рукоятку и что есть силы потянул, но, как ни старался, не смог даже сдвинуть меча. Сэр Эктор тоже попытался, но тщетно.

- Ваша очередь, – сказал он Артуру.

И Артур, которого происходящее удивляло все больше и больше, положил руку на рукоять и вытащил меч, словно из хорошо смазанных ножен.

- А теперь, – сказал сэр Эктор, становясь на колени перед Артуром и почтительно склоняя голову, – я понимаю, что вы, и никто иной, являетесь истинным королем этой страны.

- Я? Но отчего я? И почему вы стали на колени передо мной, отец мой? – вскричал Артур.

- Такова воля Бога: тот, кто может вытащить этот меч из-под наковальни на камне, есть законный король Англии, – сказал сэр Эктор. – Более того, хотя я вас глубоко люблю, я не отец вам. Ибо Мерлин принес

вас ко мне, когда вы были маленьким ребенком, и повелел мне воспитать вас как собственного сына.

- Если так, если я действительно король, – сказал Артур, склоняя голову над мечом, который он держал как крест, – я сим обязуюсь служить Богу и моему народу для искоренения несправедливости, для изгнания зла, для того, чтобы принести мир и изобилие моей стране... Добрый сэр, вы были мне как отец с тех пор, как я помню себя, будьте же подле меня с отцовской любовью и отцовским советом... Кей, мой молочный брат, будьте сенешалем над всеми моими землями и верным рыцарем моего двора.

*(Грин Р.Л. Приключения короля Артура и рыцарей Круглого Стола. – М., 1981. – С. 12 – 15)*

### *Лицарські романи*

Подвиги рыцарей прославлялись в песнях трубадуров и миннезингеров, им были посвящены целые поэмы. Самыми значительными из них являются «Песня о Нибелунгах» и «Парцифаль» Вольфрама, «Тристан и Изольда» Готфрида Страссбургского, «Роман о Розе».

Авторы эпосов конца XII века были людьми не совсем обычного склада, они выделялись тем, что владели секретами искусства и горели желанием показать нам большой диапазон интересов и идей в живой и легко воспринимаемой форме, которая делает их – если их свидетельство! использовать с долей воображения и осмотрительности – значительно более верными проводниками на пути к пониманию умонастроений их эпохи, чем официальная теология.

«Парцифаль» был создан необразованным рыцарем, гордившимся этим своим статусом; в поэме нет никаких теологических изысков, и, похоже, что Грааль здесь уже не чаша, а камень, и сделано это для того, чтобы невозможно было спутать его с потиром. И все же Вольфрам был глубоко религиозным человеком. Христианская критика мира «рыцарства», «рыцарственности», «куртуазности» близка его сердцу и вполне отвечает его устремлениям, и в «Парцифале», а еще больше – в «Виллехальме», другом его великом произведении эпического размаха, обнаруживается много такого, что отражает теологические течения XII века. Близка его сердцу и вполне отвечает его устремлениям – все это так, но еще ближе ему исследование сомнений и отчаяния, причем настолько проникновенное, что становится ясным, что эти настроения были прекрасно известны в мире Вольфрама и что «простая вера» не имела такого уж универсального распространения. «Тристан» Гольтфрида несет явный отпечаток учености XII века; это произведение наиболее утонченное из всех трех эпических поэм. У читателя, пускающегося в странствие по этой поэме, складывается впечатление, что по мере того, как она разворачивается, представление о куртуазной любви преподносится намеренно ироничным и несколько шокирующим образом, как пародия на

религиозную веру... Пещера Любви, в которой Тристан и Изольда верно соблюдают все заветы любви, описана так, словно то была богато украшенная церковь, а ложе кристально чистой Любви в центре, размеры и внутреннее убранство пещеры описываются через символику, распространенную в готическом мире тех времен. Читателю постоянно напоминают о противоречиях между христианской доктриной и христианским долгом, христианской практикой, с одной стороны, и идеями и событиями, описанными в поэме, – с другой. Но тот, кто посчитал бы возможным на основе поэмы оценивать мнение самого Готфрида, поступил бы весьма опрометчиво.

*(Брук К. Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. – К., 1992. – С. 128 – 130)*

## П'єр Абеляр (1079 – 1142)

П'єр Абеляр – представник європейської філософії періоду ранньої схоластики, автор багатьох філософсько-богословських праць. Його перу належить і літературний твір, який він написав на основі автобіографії. Самий трагічний епізод його життя – це кохання до Елоїзи – молодої дівчини, домашнім вчителем якої він був.

### *Із «Історії моїх бід»*

Итак, под предлогом учения мы всецело предавались любви, и усердие в занятиях доставляло нам тайное уединение. И над раскрытыми книгами больше звучали слова о любви, чем об учении; больше было поцелуев, чем мудрых изречений: руки чаще тянулись к груди, чем к книгам, а глаза чаще отражали любовь, чем следили за написанным. Чтобы возбуждать меньше подозрений, я наносил Элоизе удары, но не в гневе, а с любовью, не в раздражении, а с нежностью, и эти удары были приятней любого бальзама. Что дальше? Охваченные страстью, мы не упустили ни одной из любовных ласк с добавлением и всего того необычного, что могла придумать любовь. И чем меньше этих наслаждений мы испытали в прошлом, тем пламенней предавались им и тем менее пресыщения они у нас вызывали. Но чем больше овладевало мною это сладострастие, тем меньше я был в состоянии заниматься философией и уделять внимание школе. Ходить в нее и оставаться там мне было в высшей степени скучно и даже утомительно, так как ночью я бодрствовал из-за любви, а дни посвящал научным занятиям.

Поскольку я начал тогда небрежно и равнодушно относиться к чтению лекций, то я стал излагать все уже не по вдохновению, а по привычке и превратился в простого пересказчика мыслей, высказанных прежде. И если мне случалось еще придумывать новое, то это были любовные стихи,

а не тайны философии. Многие из этих стихов, как ты и сам знаешь, нередко разучивались и распевались во многих областях, главным образом теми, которых жизнь обольщала подобно мне. Но трудно и представить себе, как опечалились по этому поводу мои ученики, как они вздыхали и жаловались, догадавшись о моем состоянии или, вернее сказать, о помрачении моей души.

Немного позже девушка почувствовала, что она ожидает ребенка, и с великой радостью написала мне об этом, прося меня подать совет, как ей в этом случае поступить. И вот однажды ночью в отсутствие дяди, как между нами было условлено, я тайно увез ее из его дома и немедленно перевез к себе на родину, где она и проживала у моей сестры до тех пор, пока не родила сына, которого она назвала Астролябием. Ее дядя после ее бегства чуть не сошел с ума; никто, кроме испытавших то же горе, не мог бы понять силу его отчаяния и стыда; но что ему сделать со мной и какие козни против меня устроить, этого он не знал. Он больше всего опасался, что если бы он убил или как-нибудь изувечил меня, то возлюбленнейшая его племянница поплатилась бы за это у меня на родине. Он не мог ни захва́тить, ни куда-нибудь силою заточить меня, так как я принял против этого все меры предосторожности, не сомневаясь, что он нападет на меня, как только сможет или посмеет это сделать.

Наконец, почувствовав сострадание к его безмерному горю и обвиняя себя самого в коварстве (и как бы в величайшем предательстве), вызванном моей любовью, я сам пришел к этому человеку, прося у него прощения и обещая дать какое ему угодно удовлетворение. Я убеждал его, что мое поведение не покажется удивительным никому, кто хоть когда-нибудь испытал власть любви и помнит, какие глубокие падения претерпевали из-за женщин даже величайшие люди с самого начала существования человеческого рода. А чтобы еще больше его успокоить, я сам предложил ему удовлетворение сверх всяких его ожиданий: а именно сказал, что я готов жениться на соблазненной, лишь бы это совершилось втайне и я не потерпел бы ущерба от молвы. Он на это согласился, скрепив соглашение поцелуем и честным словом, данным как им самими, так и его близкими, однако лишь для того, чтобы тем легче предать меня.

*(Абеляр П. История моих бедствий // Августин Аврелий. Исповедь. Абеляр Пьер.– М., 1992. – С. 267 – 272)*

Канонік Фульбер (дядько Елоїзи) найняв бандитів, які увірвалися в дім Абеляра, схватили його і спотворили. І Абеляр, і Елоїза після цього прийняли чернецький постриг, і в подальшому не зустрічалися, тільки вели листування. З'єдналися вони після смерті, так як заповідали похоронити їх разом. Абеляр помер раніше за Элоїзу, і за легендою, коли відкрили його могулу, щоб покласти туди тіло Елоїзи, то скелет Абеляра розкрив обійми, щоб прийняти в них подругу.

Переписка Елоїзи і Абеляра збереглася, ці листи вплинули на творчість Петрарки, а пізніше (в XIX ст.) – на романтиків.

## Архітектура і будівництво

В архітектурі Середньовіччя домінували два основних стиля: романський (у період раннього Середньовіччя) і готичний – з XII ст.

### *Романська архітектура*

Общие контуры романской «модели мира» очертила архитектура. В феодальной аграрной Европе того времени рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм были главными типами архитектурных сооружений. Возникновение укрепленного жилища властителя было порождением феодальной эпохи. Деревянные цитадели в XI веке стали сменяться каменными донжонами. Это были высокие прямоугольные башни, служившие сеньору и домом, и крепостью. Возводили донжоны, а затем и комплексы замков на высоком холме или откосе у реки, иногда на искусственном возвышении, окружали палисадом и рвом с водой, через который перекидывали подъемный мост. Из оборонительного сооружения замок в зрелом Средневековье превратился в средство феодальной экспансии. Этому во многом способствовали крестовые походы. Крепости, сооруженные крестоносцами в Сирии и Палестине, выгодно использовали рельеф местности и подчиняли ему планировку замка. Ведущую роль стали играть башни, соединенные стенами и сгруппированные на наиболее уязвимых участках, что позволяло вести борьбу даже немногочисленному гарнизону. Квадратные башни сменились круглыми, которые обеспечивали лучший радиус обстрела. В состав замка были включены хозяйственные сооружения, водопровод и цистерны для сбора воды.

Светское жилище феодала не стало художественным выражением эпохи, доминирующей оказалась утилитарность его назначения. Но сам образ крепости, столь неотъемлемый от того беспокойного времени, наложил неизгладимый отпечаток на все мироощущение эпохи. Основой романского синтеза явилась культовая архитектура, объединившая художественно-идеологические, функциональные и конструктивные принципы в единое целое. Господствующим типом культового здания была монастырская церковь, в ней с наибольшей полнотой выразился дух эпохи. В этом сказалась вся совокупность духовной и материальной жизни Европы романского времени, где церковь была главной идеологической силой, а культурным центром с умело налаженным хозяйством, располагавшим необходимыми для строительства силами и средствами, был монастырь. Каменщики, живописцы, скульпторы, плотники были по преимуществу светскими людьми. Они группировались вокруг монастыря, крупной епископской резиденции или замка властительного феодала. Возведение значительного здания, в первую очередь церковного, начиналось по инициативе высокопоставленного духовного или светского

лица. Его именовали основателем, строителем, реставратором, завершителем. Зримый облик зданию придавал мастер или архитектор. Он создавал эскиз будущей постройки или, чаще, ее модель, вел топографическую съемку, производил разбивку плана. В его руках находилось руководство всеми практическими строительными работами. В подчинении главного мастера находились простые ремесленники – каменщики, каменотесы, плотники, кирпичники, кузнецы. Средневековые документы различают их по характеру и типу производимых работ. В строительную артель входили также скульпторы, которые наносили на подготовленные вчерне архитектурные детали декоративные фризы, высекали профили и сюжетные изображения...

Господствующим на Западе стал вытянутый в плане, базиликального типа храм. В основе его лежала идея пути как намек на «крестный путь», путь страданий и искупления, как выражение основной идеи католичества.

*(Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. – М., 1981. – С. 30 – 31. 77 – 110)*

### *Готична архітектура*

Новое слово в искусстве западного Средневековья было сказано во Франции в середине XII века. Современники назвали новшество «французской манерой», потомки стали именовать готикой. Время восхождения и расцвета готики – вторая половина XII и XIII век – совпало с периодом, когда феодальное общество достигло апогея в своем развитии.

Готика как стиль была порождением совокупности общественных изменений эпохи, с политических и идейных устремлений, выступавших в динамическом взаимодействии, возникла как результат их равнодействующей. Ни одно явление того времени, как бы значительно оно ни было, будь то «коммунальные революции» или борьба за упрочение центральной власти, папская теократия, схоластика или рыцарская культура, массовые движения, изменение пространственных представлений или рост строительного мастерства, не может по отдельности объяснить происхождение и развитие готики. Готика зародилась во владениях французских королей, и государи других стран – Англии, Испании, Чехии – внедряли готику как символ христианской монархии, но готическую архитектуру распространяли и монашеские ордены. Собор был важнейшим общественным местом города и оставался олицетворением «божественной вселенной». Во взаимоотношении его частей находят сходство с построением схоластических «сумм», а в изображениях – связь с рыцарской культурой. Сущность готики – в сопоставлении противоположностей, в способности объединить в духовном горении абстрактную идею и живой трепет жизни, космическую бесконечность универсума и выразительную конкретность детали, в умении пронизать земную плоть движением духовной энергии. Это балансирование на грани двух контрастных сфер придало готическому

искусству особую остроту, захватывающую пронзительность. В единстве противоположностей, в многозначности готического феномена и следует искать причину противоречивости оценок, которых удостаивалась готика на протяжении веков.

Основу готической конструкции составлял крестовый нервюрный свод. Обычай подчеркивать ребра свода выступающими рядами камней, а также применение арок для поддержания сводов были известны задолго до готической поры. Не были новшествами и другие части готической конструкции, но, сведенные воедино, они получили качественно новое звучание, оказались пронизанными внутренней строительной логикой.

В готике изменилась система кладки ребристого свода. Ребра теперь не завершали возведение свода, а предшествовали ему. Четыре опоры первоначально соединяли щековыми арками, затем перебрасывали две диагональные арки – оживы. Эта конструкция составляла скелет будущего свода. Образующие свод арки получили название нервюр. Они были призваны нести и скреплять распалубки, которые выкладывали из облегченных плит камня.

Важным нововведением готической архитектуры стало последовательное использование стрельчатых арок в качестве сначала торцовых, а затем и диагональных нервюр. Они обладали меньшим распором, главное давление было направлено вниз, на опору. Устои, а не стена, стали рабочей частью готической архитектуры. Для того чтобы снять возникавшие нагрузки, боковой распор сводов гасили за счет самостоятельного элемента конструкции, вынесенного за пределы наружных стен, – подпорного уступчатого столба, контрфорса. В зданиях с базиликальным разрезом, где средний неф был выше боковых и между наружной стеной бокового нефа и поднятой частью центрального существовал пространственный разрыв, становилось необходимым применение специальной соединительной арки – аркбутана, которая перебрасывалась от пяты свода главного нефа на контрфорс бокового. Помимо бокового распора сводов готические соборы испытывали давление арочных конструкций, расположенных по продолной оси. В погашении их распора определенную роль играли башни при входе и опоры средокрестия, кладка которых была массивнее остальных. Выделение строительного каркаса и изменение роли стены (она превращалась в заполняющий и ограничивающий элемент здания) открывали возможность для создания значительных проемов, что облегчало архитектуру, давало ей возможность стремительно расти вверх.

Динамика пронизала пространство готического храма, оно обрело ликующую одухотворенность, стало стремиться к единству. Особая роль в этом принадлежала свету. Огромные окна уничтожали в готике стену, ее заменила светящаяся преграда – витраж. Пронизанный солнечными лучами, он в наибольшей степени воплощал представления Средневековья об одухотворенности материи. Но готика – искусство сосуществующих противоположностей. Бесплотному витражу

противостояла начавшая возрождаться монументальная круглая пластика. Низкие боковые нефы подчеркивали взлет центрального, массивные основания башни завершались тающим на недосягаемой высоте кружевом шатров и шпилей. Готическое здание не существует, не покоится, как романское, оно рождается, развивается, становится на глазах у зрителя. У него появилась еще одна грань измерения – время. Но это время неотторжимо от движения пространства и витальных энергий готических масс. Готика знает развитие и усложнение архитектурной темы, повторы и антитезы. Не случайно Виктор Гюго назвал готический собор «каменной симфонией».

*(Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. – М., 1981. – С. 216 – 221)*

### *Місто і собор*

Согласно определению, собор – это церковь, в которой богослужение совершает епископ. С самого начала распространения христианства епископ избирался в каждом значительном городе. Собор, таким образом, – это городской храм. Возведение множества великолепных соборов в Европе означало прежде всего пробуждение городов. Многие из созданных в это время витражей были даром ассоциаций ремесленников; тем самым они демонстративно посвящали Всевышнему начатки недавно пришедшего к ним благополучия.

Горожане приходили туда не только затем, чтобы молиться. Там собирались их корпорации, да и вся городская община. Собор был домом народных собраний – собраний горожан.

Собор возносится высоко над городом, устремляясь ввысь над этим островком продуктивного изобилия, следя за всем, что производится и продается в этом людском гнездовище, которое, стоит лишь выйти из стен храма, представляет собой лабиринт узких улочек с бесчисленными сточными канавами и скотными сараями. Это было тесное нагромождение построек, город был, по нашим меркам, маленьким. Сколько человек жило в Ланс в XII веке, когда был построен собор? Несколько тысяч, не более. Но многие из них были богаты, и это было новое, денежное богатство.

Города, однако, стремятся выделиться из глади окружающей их нивы. Горожанин презирает деревенщину. Кроме того, крестьяне внушают ему страх. И он отгораживается от них. Каждый город имеет укрепления, ворота, тщательно запираемые на ночь, стены, которые постоянно перестраиваются с учетом новейших усовершенствований, принимаемых на вооружение как военной, так и церковной архитектурой. Город становится замком еще более укрепленном, чем замки сеньоров (да и кем первоначально были эти торговцы и ремесленники, если не особыми слугами сеньоров, епископов, каноников, комендантов крепостей и рыцарей, составлявших гарнизон?). Город становится крепостью, потому что его богатства привлекают алчные взоры и ими легко завладеть, потому

что те, кто властвует над ними, прекрасно сознают, что именно в городах собираются самые богатые подати и что необходимо защищать этот источник доходов: первой заботой короля Филиппа II Августа было укрепление Парижа, откуда поступала львиная доля его денежных доходов.

К городским воротам сходились все пути – наземные и водные. Между тем средства сообщения одновременно служили и средствами защиты: мост легко превращался в стену. Это хорошо видно на миниатюрах XIII века, иллюстрирующих житие Св. Дионисия. Парижские мосты, спасшие тремястами годами ранее город от норманнских грабителей, по-прежнему находились на своем месте с укрепленными башнями по бокам и являлись частью организованной системы укреплений. Под их арочными пролетами располагались мельницы – нельзя было не воспользоваться энергией текущей воды. Кораблям здесь не пройти: поэтому приходилось на Гревской набережной выгружать вино, следующее из Окссра в Нормандию и Англию, и переправлять его через Большой мост. На этом мосту, застроенном домами, так как он считается самым безопасным местом в городе, был самый центр деловой активности, где встречались потоки товаров, перевозимых по воде и по суше, куда сходилось все, что где-либо производилось, все, чего можно было достичь с помощью наук или искусства, все, что могло служить предметом обмена и что вереницы повозок свозили из близлежащих деревень, самых богатых во всей известной в ту пору части мира. Выставляющий напоказ свое изобилие, кишащий людьми город был для моралистов из собора средоточием разврата. Они объявляли его погрязшим в алчности, обжорстве и похоти. Действительно, в городе можно было предаться удовольствиям, и многие рыцари стремились остаться там подольше. Радость жизни соседствовала там с крайней нищетой: за всем, что могло быть роздано, брошено в толпу, за всем, что можно было украсть или присвоить в промежутке между честными занятиями, жадно следила огромная стая тех. кто был принесен в жертву прогрессу – калек, бродяг, бедняков. Внутри городского пространства, в обществе, разделенном резкими контрастами, подвижном, плохо сдерживаемом еще недостаточно жесткими рамками, обнаруживается обескураживающая нищета.

Монастырь был замкнут в самом себе. Собор – открыт миру. Это была публичная проповедь, безмолвная речь, обращенная ко всем верующим, но прежде всего демонстрация власти. Своими фасадами, похожими на крепостные, неприступными башнями, служившими им продолжением, собор говорил о верховной власти, о Христе-Царе. И стены его украшали скульптурные вереницы царей и епископов. Собор и в самом деле утверждал, что спасения достигают, соблюдая порядок и дисциплину, под контролем власти, или, точнее, двух сотрудничающих властей – епископа и государя. Кафедральный храм, возведенный в городе, этом источнике самого подвижного богатства с тем, чтобы управлять им и использовать его, устанавливает соглашение между обновленными и возрожденными

Церковью и монархией.

*(Дюби Ж. Европа в Средние века. – Смоленск, 1994. – С. 114 – 119)*

### *Образотворче мистецтво*

Розписи романських храмів сохранились лишь в редких памятниках, чаще провинциальных и сельских. Причина во многом заключалась в технике наложения краски. Романские мастера писали по мокрой и сухой штукатурке, применяли клеевые краски, использовали восковую темперу. Чаще всего страдали поверхностные, лессировочные слои, краски со временем осыпались, как и сама штукатурка. Палитра романского фрескиста была, как правило, ограниченна. Живописцы пользовались чистыми тонами, но прибегали к двойному наложению краски: поверх приглушенного тона писали более ярким цветом. Варьировали при этом и технику: для матового слоя употребляли клеевую краску, для светлых, блестящих тонов в состав добавляли воск.

Тип базиликального храма, распространенный на Западе, не позволял охватить всю роспись единым взглядом. Составители программ и живописцы предпочитали поэтому библейские сюжеты исторического плана, располагая их в последовательности, обусловленной средневековой типологией священного текста и сложным движением по интерьеру к алтарю и обратно, включая обход столбов. В выборе и расположении сюжетов не было строго установленного канона – по отношению к росписи романского храма, скорее, можно говорить лишь об общих тенденциях. Главный акцент был поставлен на росписи центральной апсиды. Здесь помещали изображение Христа во славе, реже – фигуру Богоматери. Под ними располагались ангелы, апостолы, святые, аллегории и персонификации. Иногда писали отдельные агиографические сцены, они же были почти непременным мотивом росписей крипт. На западной стене храма, если она была свободна от эмпор, возникала картина Страшного суда, но ее же можно было видеть и на триумфальной арке перед алтарем. В нижней, цокольной зоне живописали платы, она служила иногда прибежищем гротескных и фантастических фигур.

*(Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. – М., 1981. – С. 85)*

### Народний епос

### *Із «Пісні про Нібелунгів» (близько 1200 р.)*

*Пригода перша*

*Як Крімгільда виростала собі в Бургундії*

В бувальщині бувало багато чуд і див,
І витязів немало, і мужніх вояків.

Про подвиги героїв, про пишнії пири,
Про славу славних воїв послухайте тепер і ви.
В бургундському краї дівча колись росло,
Ніде такої кралі у світі не було.
Було тій красуні Крімгільда на ім'я,
І не один же левень за неї ддав життя.
Люба і люб'язна була оздоба дів,
Бути їй милим усякий муж хотів.
Гарна, вродлива, взір красоти,
А що вже честива – ніде другої не знайти.
Опікувались нею, скажу.тепер,
Гунтер і Гернот, а третій Гізельгер.
Принци преславні, рицарі всі три,
Були опікунами своєї юної сестри.
Володарка багата була їх мати Ута,
А батько звався Данкрат – то справжній був могута:
Іще у юні роки слави скрізь зажив,
А вмерши, їм спадок великий залишив.
Були пани ласкаві шляхетні владарі,
Та ще й безмежно смілі, мужні моцарі.
Жили вони в Бургундії, у своїм краю,
Пізніш також у Гуннії не раз прославились в бою.
У Вормсі на Рейні пишали на престолі,
Було у них васалів – рицарства доволі:
Служили вірно й славно по самий по амінь,
Аж поки не погинули у ворожнечі двох княгинь.
Отак і панували три пишні королі,
Мужні, одважні, в потузі немалі.
Їм голдували левні, рицарські сини,
У службі ревні й певні, в боях не боюни.
Був там гордий Гаген і Данкварт, його брат,
І з Меца пан Ортвайн, прославлений стократ,
І два ще маркграфи – Гере й Еккеварт,
І Фолькер з Альцеї, що десятьох був варт.
За кухмистра в замку був голінний Румольт,
Йому допомагали Зіндольд і Гунольд,
Всьому вели порядок, як слід воно і личить,
Було ще там лицарства, та хто усіх їх перелічить?
За маршала був Данкварт, а його небіж,
З Меца пан Ортвайн, був кравчим при дворі ж.
Зіндольд був підчаший, правдивий богатир,
А Гунольд – підкоморій. Пишався ними двір.
Отак і панували бургундські королі
Та рицарі-васали, буй-тури немалі;
Слави заживали, тішились добром –

Пишноту їх достоту не спишеш і пером.
Якось Крімгільді приснився дивний сон,
Мов був у неї сокіл, сизий білозор,
Та де не взялися два хижії орли,
Сокола розшарпали, їй жалю завдали.
Сон той розказала неньці своїй Уті,
А та його з'ясила по силі і по суті.
«Сокіл, що ти мала, то благородний муж;
Він у небезпеці – жалься, Боже, наших душ!»
«Не мов мені про мужа, матінко моя,
Милощів мужчини не хочу знати я.
Хочу, щоб довіку цвіла моя краса:
Від любощів та милощів вона марніє і згаса».
«Не зарікайся, доню, бо доля тобі дасться,
На цій землі зазнаєш великою ти щастя
Од милощів мужчини: як Бог тобі пошле
Доблесного рицаря, ти житимеш незле».
«Шкода твоєї мови, паньматко, зрозумій!
Лихо від любові лучилось не одній...
Не матиму кохання, минатиму його,
Не знатиму й страждання, поки життя мого».
Крімгільда витривала отак собі й жила,
Коханням гордувала, трояндою цвіла,
Та не втекла від долі, попала в любий бран –
Явився її суджений, рицар милодан.
То був той самий сокіл, що снився їй у сні,
Що мати віщувала, і на своїй рідні
Пізніш вона помстилась за його загин –
Поліг через одного не одної неньки син.

*Пригода друга*
*Як виховувався Зігфрід*

Ріс принц у Нідерландах, на Рейні, не деінде,
Отець йому був Зігмунд, а мати Зігелінда.
Їх стольний город Сантен був на самім Низу,
Яка міцна твердиня, я вже й не кажу.
Буде моє слово про левня-смільчака,
Якого вічна слава в потомності чека.
Із нього витязь виріс, рицар без доган,
Дали ж йому ту славу меч, спис і буздиган.
Зігфрідом звався удаха із удах,
Походив походом по багатьох царствах,
Хоробрим показався не в однім бою...
А як він подвизався у бургундському краю!
Ще заки юний Зігфрід дійшов мужніх літ,

Учинкам його мужнім вже дивувався світ:
Були тії вчинки у всіх на видноті,
Та гідно їх уславлять хіба майбутні співці.
Іще за молодощів, ще у юні дні
Чутки про нього чулись дивні та чудні,
Який то був кремез, який то був красунь –
Красунь немало надила та могутня юнь.
Ростили королевича, як вимагав той сан,
Кругом чеснотним викохавсь шляхетний молодан.
Став він окрасою отецької землі –
Любили його люди і великі, і малі.
От і виріс Зігфрід, став на стану,
І не одну дівицю, і не одну жону
Він до себе вабив – його любили всі,
І пишався рицар у повній силі і красі.

(*Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990. – С. 12 – 14)*

## Релігійні вірування

### *З трактату Інокентія III «Про презирство до світу»*

*Про працю смертних*

«Бо птиця народжується для польоту, а людина народжується для праці» (кн. Іова). Всі дні її сповнені праці та скорбот, і навіть не спочиває розум її. І що це, коли не суєта? Нема нікого без роботи під сонцем, нема нікого без вади під місяцем, нема нікого без марнославності в часі. Час є уповільнення речей минущих. «Суєта суєт, – говорить Еклезіаст, – і всяка суєта». О, які відмінні прагнення людей, які неоднакові заняття! Проте одна у всіх мета і один результат: праця і душевна нудьга.

*Про заняття мудреців*

Мудреці, обчислюючи висоту неба, ширину землі, глибину моря, обміркують деталі, обдумають ціле, завжди будуть учитися або вчити. А що здобудуть від цього заняття, крім скорботи і душевної нудьги? Знав це з досвіду той, що сказав: «І віддав я серце своє на те, щоб пізнати мудрість і пізнати безумство і глупоту, і узнав, що і це душевна нудьга; тому що при великій мудрості багато суму, і хто умножає знання, умножає скорботу» (Еклезіаст, 1). Бо хоч потрібно, щоб дослідник напружував свої сили, працюючи вночі, проте навряд чи є що-небудь таке мізерне, навряд чи є таке легке, що людина розуміла б цілком, що вона збагнула б ясно. Хіба тільки те знають досконало, що нічого не знають досконало.

Святий Франціск... не тільки відмовлявся від усякого лишку, але ледве допускав найнеобхідніший домашній посуд. Бо, говорив він, неможливо задовольняти потребу, не викликаючи разом з тим чуттєвого бажання.

Він рідко і мало їв вареної їжі, і в такому разі він часто посипав її попелом або псував смак, доливаючи холодної води. Скільки разів траплялося, що він, запрошений до столу знатних вельмож, які ставилися до нього з великим благоговінням, їв небагато м'ясних страв, щоб виконати веління «Святого Євангелія», а решту клав за пазуху, удаючи, що він їсть, щоб інші не помітили. Що сказати про пиття вина, коли він навіть води не пив досить, щоб угамувати спрагу. Він спав завжди на голій землі, без одежі, підклавши саму тільки туніку; коли він освіжав своє тлінне тіло сном, він частіше сидів, ніж лежав, підклавши під голову замість подушки кусок дерева або камінь.

Коли ж під час їди щось викликало у нього апетит, то він майже ніколи не доторкався до цієї страви.

Сталося одного разу, що під час тяжкої хвороби він з'їв трохи курячого м'яса. Трохи одужавши, він пішов в Ассізі і, дійшовши до міських воріт, наказав братові, який був з ним, прив'язати йому на шию вірьовку і протягти його, як розбійника, по всьому місту, виголошуючи і проказуючи: «подивіться на ненажеру, що наївся потай курячого м'яса»...

На своє тіло він дивився як на сосуд загибелі, зовсім не дбав про нього і піддавав його всіляким випробуванням, щоб не піддатися з любові до нього людським спокусам.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна – К., 1952. – Т.2. – С.268 – 269)*

## Середньовічна наука

### Альберт Великий (1193 – 1280)

Альберт Великий – знаменитий схоласт, з німецького графського роду Больштедт. Професор богослов'я в Парижі, потім у Кельні. Автор численних творів, у тому числі з природничих наук. Добився визнання арістотелівської філософії богословами і зробив її основою, на якій він сам і пізніші схоласти, особливо його знаменитий учень Фома Аквінський, розвивали своє вчення. Прихильник строго папсько-католицьких поглядів.

### *«Про властивості трав, каменів і тварин»*

*З першої книги.* Дев'ята трава... лілія. Коли ти збереш цю траву при появі сонця в знаку Лева і змішаєш із соком лавра і потім покладеш цей сік під гній в який завгодно час, то заведуться черви. Коли з них зробити

порошок і повісити його кому-небудь на шию або в його одежу, він ніколи не засне або не зможе спати, поки цей порошок не буде вийнятий. І коли вищезгадане покладеш під гній і помастиш кого-небудь червами, що народилися звідти, його відразу почне трясти пропасниця. І коли згадане покласти в який-небудь сосуд з молоком корови і закрити шкурою корови того ж кольору, то всі корови перестануть доїтися, як це було насправді перевірено в наш час.

П'ятнадцята трава... зветься трояндою, і це трава, квітка якої найбільше відома. Візьми грам її і грам гірчиці і ніжку миші, повісь усе це на дерево, і воно не буде давати плодів. І якщо згадане покласти коло сіті, то до неї забереться риба.

І коли цей порошок покласти в лампу, яку після цього засвітять, то всі будуть здаватися чорними, як сатана.

І коли згаданий порошок змішати з оливковою олією й натуральною сіркою і помастити цим при сонячному світлі будинок, то буде здаватися, наче він палає від вогню.

*З другої книги.* Коли ти хочеш подолати ворогів, візьми камінь, який зветься адамант, блискучого кольору, найтвердіший, так що не можна розбити його, крім як [помастивши] кров'ю цапа. Камінь цей росте в Аравії або на Кіпрі. І коли прив'язати його з лівого боку, допомагає він проти ворогів, і проти нездужання, і проти тварин диких і отруйних, і лихих людей, і проти сварки та суперечок, і проти отрути, і від мани, і деякі звуть його діамантом...

Коли хочеш набратися мудрості та уникнути глупоти, візьми камінь, який зветься хризоліт, світло-зелений, оправлений золотом; він виганяє глупоту і приносить мудрість.

Коли хочеш подолати звірів і витлумачити всі сни і віщувати майбутнє, візьми камінь, який зветься есмунд або асмад. Він буває різних кольорів, знищує всяку отруту, приносить перемогу над противниками, дає дар пророкування і витлумачення всіх снів та робить зрозумілим таємне.

*З третьої книги.* Пугач – птах досить відомий. Чудесні властивості цього птаха. Бо, коли його серце і праву ногу покласти над сплячим, відразу ж він тобі розповість усе, що він робив і що не спитаєш у нього, і це над нашими братами недавно було випробувано...

Кріт – тварина досить відома. У цієї тварини є дивовижна властивість, як говорять філософи. Коли загорнути його ніжку в лавровий лист і покласти в рот коневі, він втече зі страху. А коли покласти в кубло якого-небудь птаха, то ніколи не вилупиться з яєць приплід. А коли хочеш вигнати кротів, то поклади на дворі крота і палаючу саморобну сірку, і всі інші кроти зберуться там, і від води, в якій вони варились, стане білим чорний кінь...

Коли хто-небудь буде носити зліва серце собаки, то всі собаки оніміють перед ним.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна – К., 1952. – Т.2. – С.269 – 270)*

### *Сім вільних мистецтв (початок XII ст.)*

Один учень питав учителя: «Оскільки є сім мистецтв, і сім іспитів, і сім занять, хотів би я, щоб ти мені їх перелічив, у чому вони полягають?». «Перелічу. Ці мистецтва: діалектика, арифметика, геометрія, фізика, музика, астрономія. Про те ж, що являє сьоме, є багато різних поглядів. Філософи, які не визнають пророцтв, кажуть, що сьоме мистецтво – нігромантія[50]. Інші філософи, які вірять пророцтвам і філософії, хочуть, щоб це була наука, яка досліджує природу або елементи світобудови. Деякі, які нехтують філософією, твердять, що це граматика[51]».

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред.М.П.Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.270)*

### *Постанова докторів Паризького факультету церковного права (близько 1340 р.)*

Ми вважаємо, що там, де нема фундаменту, не можна робити надбудову, і що не через порушення послідовності ступенів, а поступово і своєчасно належить переходити до вищих посад і наук. І оскільки граматика, логіка, фізика та інші нижчі науки є шлях і основа для інших, вищих звань, встановлюємо і наказуємо, що ніхто не повинен допускатися до ступеня бакалавра канонічного права на факультеті декретів[52] у Парижі, скільки б він не слухав декретів і декреталій, якщо він спочатку не буде досить твердий у початкових ланках.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. –Т.2. – С.270)*

### *Написи на полях світової карти, складеної в Північній Германії (близько 1284 р.)*

*Рай* – на крайньому сході. Є там дерево пізнання добра і зла. Дерево це дійсно видиме і тілесне, як і всяке інше дерево.

Колом земним зветься земля через круглу свою форму, тому що вона подібна до колеса. З усіх боків обтікає її по колу океан і поділяє її на три частини, тобто на Азію, Європу і Африку. Сама Азія становить половину світу. Європа і Африка – другу. Перетинає їх Середземне море. Азія названа за іменем якоїсь жінки, яка, за свідченням древніх, панувала на Сході. Займає вона [Азія] третю сторону, межує вона на сході із сходом сонця, на півдні – з океаном, а на заході – з нашим морем. З півночі межа її – озеро або болото Меотійське [Азовське] і ріка Таной [Дон]. Багато в ній провінцій, областей і островів.

*Албанія верхня.* Країна ця зветься Албанією, населена 26 племенами і названа так за кольором народу, тому що він народжується з білим волоссям[53]. Починаючись на сході, коло Каспійського моря, вона простягається вздовж берега Північного океану до Меотійських боліт, через багато пустинь. Собаки цієї країни такі великі й люті, що можуть розтерзати биків і левів. Більше у них глузду, ніж в інших тварин, бо тільки вони знають своє ім'я, люблять своїх господарів, захищають житло, ідуть за них на смерть з доброї волі, кидаються з господарем на здобич, не залишають навіть тіло мертвого господаря, так що з природи своєї вони недалекі від людей.

*Амазонки.* А ось країна амазонок. Вони – жінки, що б'ються, як чоловіки.

Царство Колхіда. Тут філософи вигадали золоте руно, за яким нібито вирушив Іона[54]. Внаслідок цього між греками і троянами спалахнула війна[55]. А ось тут Олександр[56] ув'язнив два мерзенні народи, які антихрист буде мати собі за товаришів. Вони їдять людське м'ясо і п'ють кров. Грифи – народ, від несамовитості яких сакси, як кажуть, прийшли в Германію; між іншими людьми вони, як скорпіони між тваринами. А ось антропофаги – швидкі люди, бо мають ноги, подібні до кінських; живляться м'ясом і кров'ю людей. Гірканський ліс, а в ньому птахи, пір'я яких світиться вночі; там же багато й іншого звіра...Самарканд – місто, що лежить у Хазарії, тобто в Скіфській землі; більший за Вавілон, має навколо сто миль, володіють ним спільно цар поганський і цар християнський.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. /*
*За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна.*
*– К., 1952 . – Т.2. – С.271 – 272)*

### *Тілесні кари в школі*
### *(З «Швабського зерцала»)*

Якщо вчитель б'є учня лозиною або рукою, але так, що кров не виступить, то він за це не відповідає. Якщо він ударить так, що з носа кров потече, то і в цьому разі він до відповідальності не притягається. Якщо ж він його ударить, хоч і не лозиною, по інших частинах тіла так, що виступить кров, то він повинен за це відповідати, а якщо він уб'є його на смерть, то підлягає судові.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. /*
*За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна*
*– К., 1952. – Т.2. – С.274)*

### *Матеріальне становище вчителів*

Яку нагороду дістаємо ми, вчителі, за нашу працю. Голодне життя, неприємності, надрив сил, хворобу і постійні прикрощі. Всяка інша робота дає людині змогу жити; шкільний учитель живе в жахливих злиднях, і погордливість навколишніх людей змішує його з брудом. Останній

писарчук, піддячий, бродячий монах дивляться на нього погордливо. Ні, краще смерть, ніж учителювання.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. .– Т.2. – С.275)*

## Роджер Бекон
## (близько 1214 – 1294)

Англійський мислитель, доктор богослов'я Паризького університету.

### *Початок нової науки*

*Про науки і можливі відкриття та винаходи*

Всі науки позв'язані одна з одною і взаємно одна одну підтримують: успіх однієї допомагає всім іншим, як око, наприклад, керує рухами всього тіла.

...Математику помилково вважають наукою важкою, а іноді навіть підозрілою тільки тому, що вона мала нещастя бути невідомою для отців церкви. Тимчасом яка вона важлива, яка корисна.

...Можна зробити пристрої для плавання без гребців, так, щоб найбільші кораблі, морські та річкові приводилися в рух силою однієї людини, притому з далеко більшою швидкістю, ніж якби на них було повно гребців. Так само можна зробити вози без всякої запряжки, які можуть котитися з неймовірною швидкістю; літальні машини, сидячи в яких, людина може приводити в рух крила, що б'ють по повітрю, наче пташині.

...Повільно ростуть у західних християн географічні відомості. Треба провадити виміри, точно визначати положення країн і міст, а для цього необхідно прийняти який-небудь певний пункт за початок довготи; можна б взяти, наприклад, на заході – західну оконечність Іспанії, на сході – східний кордон Індії. Географія, крім її практичного застосування, важлива і для інших наук, не можна знати людей, не знаючи клімату і країни, в якій вони живуть, бо клімат впливає на витвори рослинного і тваринного царства і ще більше на звичаї, характери і установи...

...Прозорі тіла можна так обробити, що віддалені тіла здадуться близькими і навпаки. На неймовірній відстані можна буде читати найменші букви і розрізняти найдрібніші речі, розглядати зірки, де захочемо. Гадають, що Цезар з допомогою великих дзеркал з галльського берега міг бачити розташування таборів і міст Британії... Можна так оформити прозорі тіла, що, навпаки, велике буде здаватися малим, високе – низьким, приховане – стане видимим... Отже, зовсім не треба вдаватися до магічних ілюзій, коли сил науки досить, щоб здійснити дію.

*Про розум і темноту*

Розум – ось вождь правдивої волі, він спрямовує її до спасіння. Щоб робити добро, треба його знати; щоб уникати зла, треба його розпізнавати. Поки існує темнота, людина не знаходить засобів проти зла... Немає небезпеки більшої за неуцтво. Той, хто обізнаний з істиною, якщо іноді і нехтує обов'язком, має підтримку у совісті, що спонукає його сумувати про те, що трапилося, і остерігатися в майбутньому. Немає нічого гіднішого за вивчення мудрості, що проганяє темноту,– від цього залежить добробут усього світу. Якою є людина у вивченні мудрості, такою вона є і в житті.

*Про культурну відсталість середньовічного Заходу*

Нехай [християни] прочитають 10 книг арістотелівської етики, численні трактати Сенеки, Туллія Ціцерона і багатьох інших і тоді побачать, що ми загрузаємо в трясовині пороків і що одна тільки ласка Божа може нас врятувати. Які віддані були ці філософи доброчесності, як любили її! І кожен, звичайно, позбувся б своїх хиб, якби прочитав їх твори: такі красномовні їх вихваляння справедливого і чистого життя і викривання ними пороків! Філософи були віддані істині, доброчесності, ставились з презирством до багатства, втіхи і почесті, прагнучи до майбутнього блаженства і будучи переможцями людської природи.

*Про значення досвіду*

Є три джерела знання: авторитет, розум і досвід. Проте авторитету недосить, якщо у нього немає розумного грунту, без якого він викликає не розуміння, а лише прийняття [істини] на віру – ми віримо авторитетові, але не через авторитет розуміємо. І розум [або абстрактне міркування] один тільки не може розрізняти софізму від справжнього доказу, якщо він не може виправдати свої висновки досвідом.

...Доказ робить висновки і примушує нас робити висновки щодо даного питання, але він не переконує і не усуває сумніву, не заспокоює духу у споглядані істини, якщо дух не знайде її з допомогою досвіду... Людина, яка ніколи не бачила вогню, мала достатній доказ, що вогонь пече, псує і руйнує речі, все ж дух її не заспокоївся б на такому знанні, і вона не стала б уникати вогню, доки не поклала б у вогонь руку або який-небудь палаючий предмет і не переконалася б з досвіду в тому, що вона дізналася з доказів. Після ж досвіду спалення чого-небудь дух набирає впевненості та заспокоюється, осяяний істиною.

*Про перешкоди справі істини*

Нові ідеї зустрічають завжди заперечення навіть з боку святих і хороших людей, мудрих в інших відношеннях... Сорок років тому богослови,

паризький єпископ і всі тодішні вчені засудили і відлучили фізику і метафізику Арістотеля, які нині всіма визнаються за здорове і корисне вчення...[57]

Чотири речі, які найбільше заслуговують осуду, становлять перешкоду справі істини. Вони стоять на дорозі кожному мислителю і навряд чи дають змогу будь-кому досягнути справжньої мудрості. Ось ці перешкоди: схиляння перед безгрунтовними і недостойними авторитетами, довгочасна звичка [до певних думок], безгрунтовність суджень юрби і, нарешті, приховування [вченими] свого неуцтва, замість якого вони виставляють напоказ свою облудну мудрість. Від цих язв походить усе зло людського роду: через них люди не знайомляться з найбільш корисними, великими і прекрасними пам'ятками мудрості та таємницями всіх наук і мистецтв.

Ще гірше те, що ця четверояка примара заважає людям розуміти своє власне неуцтво; вони, навпаки, всіляко прикривають і відстоюють її і тому не знаходять від неї ліків. Найгірше ж – те, що, сидячи в темряві хибних уяв, вони впевнені в тому, що живуть у повному світлі істини... Тому найчистішу істину вони вважають найбільш помилковою, найкраще – зовсім непотрібним, найвеличніше – нічого не вартим, а, навпаки, прославляють цілком хибне, вихваляють погане, звеличують у своєму засліпленні нікчемне...

Там, де знанням заважають три перші перешкоди, там не діє ні розум, ні право, ні закон, там немає місця для правди, там не мають сили веління природи, перекручується порядок речей, панує порок, доброчесність зникає, там бере верх неправда і гине істина.

### *Про нрави церкви*

Скрізь панує цілковита зіпсованість, починаючи згори. Святий престол став здобиччю обману і неправди; справедливість гине, мир порушується. Нрави там [у церкви] розбещені; там панує гординя, процвітає користолюбність, заздрість гнітить людей, розкіш ганьбить весь папський двір, там всіма оволоділа зажерливість. Ось уже кілька років святий престол пустує через інтриги, заздрощі та підступи честолюбства... Коли таке становище глави церкви, то які ж члени ? Подивіться на прелатів, які пожадливо збирають багатства; не піклуючись про довірені їм душі, вони клопочуться за своїх родичів і мирських друзів... або за підступних законників, які бентежать весь світ своїми наклепами.

Тимчасом до трудівників, які все життя займаються філософією і теологією, всі ставляться з презирством!

Подивіться далі на монахів усіх орденів без випадку! Як сильно відійшли вони всі від того, чим вони повинні бути! Як страшенно впали, як багато втратили нові ордени з своєї колишньої гідності. Все духовенство віддане гордощам, розкоші, зажерливості. Клірики, де тільки вони зберуться у великій кількості – в Парижі або в Оксфорді, непокоять усіх мирян побоїщами, бешкетуванням та іншими пороками.

...Так... в наші часи переповнилась міра злоби людської, і треба, щоб справедливий папа разом із справедливим государем, меч матеріальний з мечем духовним, очистили церкву, інакше вона буде покарана появою антихриста, страшним заворушенням, чварами християнських государів, навалою татар, сарацинів та інших царів Сходу.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.275 –279)*

## *Євангеліє від Марка[58] Срібла*

Анонімна прозаїчна пародія на Євангеліє, що ввійшла до складу пародійних мес; наведений текст XII ст. являє собою своєрідний добір цитат з Біблії і Євангелія (Євангелія від Матвія, від Іоанна, від Марка, діянь апостолів і т. п.).

Якось... сказав папа римлянам:
«Коли ж прийде син людства до престолу слави нашої, насамперед запитайте:
Друже, навіщо ти прийшов ?
Але якщо не перестане стукати, нічого вам не даючи, то киньте в тьму кромішню.
Сталося, однак, що бідний клірик прийшов у курію панотця папи і виголосив:
«Пожалійте мене, вратарі папські,
бо рука бідності доторкнулася до мене;
а я ж безпорадний і бідний;
а тому прошу, щоб ви допомогли нещастю і бідності моїй».
Вони ж, почувши, дуже обурились і сказали:
«Друже, бідність твоя хай буде на погибель тобі.
Відійди від мене, сатано,
бо не пахнеш ти тим, чим пахнуть гроші.
Амінь, амінь, кажу тобі: не заслужиш ласки владики свого,
поки не даси останнього кодранта[59]».
А бідний пішов і продав плащ та сорочку і все, що мав;
і віддав кардиналам і остіаріям і камераріям[60],
але вони відповіли:
«Що це для такої великої кількості ?»
І вигнали його геть.
Він же, вийшовши, плакав гірко, не бачачи собі поради.
А потім прийшов до воріт курії якийсь клірик,
дебелий, товстий і жирний,
який під час заколоту вчинив убивство.
Цей дав, по-перше, остіарію,
по-друге, камерарію,

по-третє, кардиналам.
Але вони думали, що дістануть більше.
Почув пан-отець папа, що кардинали і слуги взяли від клірика мзду велику, та й заслаб мало не до смерті.
Але багатий послав йому золоті й срібні ліки,
і він одразу видужав.
Тоді пан-отець папа покликав до себе кардиналів і слуг і повчав їх:
«Братія, дивіться,
щоб ніхто не підкупив вас пустими словами,
бо я дав вам приклад...
щоб так, як я беру, і ви б брали».

(*Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.279 – 280)*

### *Про руду попівську корівку*

Расскажу я вам про виллана,
В день приснодевы, утром рано
Пошел с женою в церковь он.
Пред службой, взойдя на амвон,
Поп проповедь стал говорить:
Дары, мол, нужно приносить,
Чтоб не была молитва лишней;
Воздаст вдвойне тому всевышний,
Чей дар от сердца принесен.
«Слышь, сестрица[61], наш поп умен,
Говорит виллан, – ей же ей!
Даруй по совести своей,
И добро твое бог умножит;
Отлично пригодиться может
Корова наша в дар для бога:
Молока не приносит много;
Отдадим пока ее, а?» –
«Что ж, сударь, – молвила жена, –
Дадим, пожалуй, я согласна».
И, не тратя слов понапрасну,
Едва домой прийти успев,
Виллан направился в свой хлев;
Из хлева корову выводит,
К попу с коровою приходит.
А поп их был большой хитрец...
Руки сложил виллан: «Отец,
Примите богу в дар коровку».
И передал попу веревку,
Клянясь, что отдал все, что мог.

«Ты мудро поступил, дружок, –
Сказал отец Констан учтивый,
Изрядно жадный до наживы, –
Ступай, похвально твое рвенье;
Будь столько у всех разуменья,
С прихода своего скота
Набрал б я целые стада[62]».
Виллан в обратный путь идет,
А поп приказанье дает:
Чтоб к дому могла привыкать,
Белянку с Буренкой связать,
Своею собственной коровой
(Та паслась в саду поповом).
Слуга Белянку в сад отводит
И, связав коров, сам уходит.
Осталась пара на лугу.
Буренка шею гнет в дугу,
Есть траву она продолжает.
Белянка пастись не желает;
Веревку тянет во всю мочь
И из сада уходит прочь.
Ведет Буренку по полям,
По пастбищам и деревням,
Пока ее не притащила,
Хотя и нелегко ей было,
К виллану – прямо к самой двери.
Виллан глядит – глазам не верит;
В душе рад-радешенек он.
«Ого, – он молвил, поражен, –
И впрямь, дорогая сестрица,
Господь воздает нам сторицей:
За Белянкой пришла Буренка,
Стало сразу две коровенки;
Чай, тесновато будет хлевушек».
В сей сказке вот каков урок:
Мудрый себя вверяет богу,
Бог пошлет – и получит много:
А глупый – и копит и прячет,
Не разбогатеет без удачи,
Все счастливый случай решает:
Двух коров виллан получает,
А поп и одну потерял.
Подняться думал – ан упал!

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.280 – 281)*

Стал о грехах Ренар тужить:
Уж он теперь не хочет жить,
Как прежде, хитростью
и злом – богопротивным ремеслом
Всем так в округе удружил,
Что по заслугам заслужил,
Неисправимый лиходей,
И от зверей и от людей
Глухую ненависть, вражду,
Себе же больше на беду.
Вот видит он: идет мужик;
Ренар тотчас к нему прыг-прыг:
«Почтенный, добрый день и час!
Собачки нет, кажись, при вас?»
«А, Лис! Не бойся, нету пса.
А ты куда так собрался?»
«Куда? Иль не слыхал ты, друг,
Что натворил я тут вокруг?–
Сказал крестьянину Ренар,–
Я, правда, ускользал от кар,
Но нету места здесь нигде,
Где б не замешан был в беде,
В проказе я какой-нибудь
Ищу теперь спасенья путь.
Взалкала совесть очищенья,
Хочу добыть себе прощенья!»
«Как? Лису исповедь нужна?»
«Да, велика моя вина.
Мне укажи теперь, молю,
Кто б наложил эпитимью».
Сказал крестьянин: «Эй, не лги!»
Ведь Лис и истина – враги.
Меня считаешь дураком?»
«Нет, не повинен ни в каком
Теперь злом умысле; поверь
В мою правдивость ты теперь.
Мне этот не знаком пустырь.
Скажи: тут есть ли монастырь,
Где б исповедаться я мог?»
Сказал мужик: «Путь недалек.
Есть монастырь в глуши лесной,
Я проведу, пойдем со мной»,
Вот к монастырским воротам

Пришли, продравшись по кустам.
Там молоток висел. Тук-тук!
Большой крестьянин поднял стук.
Монах выходит к ним, суров.
«Лис,– вскрикнул он,– зачем сюда
Пришел? Какая в нас нужда?»
Лис молвил: «Долго быв плутом,
Хочу я в месте здесь святом
Очистить совесть от греха,
Так жизнь моя была плоха».
Тут в ноги он монаху пал.
Поднявши Лиса, тот сказал:
«Коль вправду хочешь утешенья,
Открой свои мне прегрешенья».
«Все расскажу я, не совру:
Когда я жил еще в миру,
Любил курятинки поесть;
Не пропускал, где ни на есть,
Цыпленка ли, цыплят ли мать,
Лишь только б удалось поймать.
Был мной обманут Изегрим[63],
Теперь уж он непримирим.
В доверье втерся я к нему,
Но скоро в злую кутерьму
Хитро ввел друга своего:
Монахом сделал я его;
И убедил его со зла
Звонить во всю в колокола;
Коварный удался мой ков:
Священник с сотней мужиков
Приспел, и все давай орать
Да бить,– едва успел удрать.
Потом его же на пруду
Сидеть заставил я на льду.
Чтоб рыбы наловил хвостом,
А утром шел мужик с шестом,
И так, господь меня прости!
Досталось тут его шерсти!
Совет ему был мной же дан
Такой, что он попал в капкан,
И, признаю свою вину,
Страдал неделю он в плену,
И так капкан его зажал,
Что он без лапы убежал,
И много пакостей других

Наделал я во днях своих;
Коварства, хитрости и зла
Вся жизнь исполнена была;
И половины не сказал,
Что я творил, на что дерзал.
И оправданий никаких;
Нет, ряд проделок плутовских
Моих, отец, необозрим...»
«Ренар, мой друг, иди-ка в Рим.
Об Изегримовой там лапе
И о другом расскажешь папе
Для очищенья от грехов.
Не пожалей уж ты трудов...»
В дорогу Лис сбираться стал.
Котомку, посох он достал,–
Совсем по виду пилигрим,
Но прежде чем пуститься в Рим,
Решил он в горестной судьбе
Компанью подобрать себе.
С прямой дороги он свернул,
В лесок и в поле заглянул
И видит вдруг: на берегу
Пасется стадо на лугу.
Был там и господин Белин[64].
«Белин, – сказал он,– средь долин
Не надоело ли бродить,
Чтоб только пищу находить?»
«Да, – олвит тот, – скупчень – ко мне.
Притом хозяин мой вполне
Неблагодарен. Я отец
Всех здесь пасущихся овец.
И что ж в награду можно ждать?
Он обещал меня отдать
За труд на ужин батракам.
Материалом башмакам –
Я кожей послужу потом;
Пойдет, в усердии святом,
В Рим кто-то в этих башмаках».
«В Рим ? – молвил Лис. – На тех ногах
Тебе не стоит в Рим ходить.
Себя не лучше ль потрудить
И самому свершить тот путь?
А коли есть какой-нибудь
Смысл в этой смерти, ты бы мог
Вернуться после пасхи в срок.

Тебе, я вижу, будет крест,
Коль не уйдешь от этих мест».
«Да, господин Ренар, увы!
Как вижу я, паломник вы,
Благоволите ж дать совет».
«Паломник я, сомнений нет.
Меня ты знаешь; верь, не верь, –
Я изменился: и теперь
Одним спасеньем дорожу
И только господу служу.
Господь оставить нам велел
Отца и мать, тщету всех дел,
Луга и пастбища с травой.
Что наша жизнь? Обман пустой.
В писаньи сказано, что бог
От грешника приемлет вздох,
Вздох покаянья, благосклонно.
Решил идти я неуклонно
Дорогой этой до конца.
Наш мир не стоит и яйца.
Иду я к папе за советом.
Сопровождать коль хочешь в этом
Меня пути – принять.
Покинь родного хлева кров.
Уж кожу, хоть не мал наш труд,
На башмаки-то не сдерут».
«Согласен. Прочь от сих долин!
Иду с тобой»,– сказал Белин.
И в путь пошли они вдвоем.
И, чуть пройдя своим путем,
Святая повстречала пара
Архиепископа Бернара[65]
И, подойдя к нему тут вплоть:
«Бернар, спаси тебя господь!» –
Сказал Ренар. Осел глядит.
«Спаси вас бог! – им говорит, –
Никак Ренара вижу я?»
«Так, правда-истина твоя».
«Какой же рок заставил злой
Идти паломника стезей
Тебя с Белином совокупно?»
«Тут ошибаешься ты крупно, –
Лис возразил. – Стезей юдольной
Идем мы с другом добровольно,
Решив труды все испытать,

Чтоб милость бога воспринять.
Конечно, ты бы не пошел
Молиться, – на подъем тяжел.
Предпочитаешь голосить
Да связки хвороста носить;
А по спине-то целым днем
Бич так и ходит ходуном:
Настанет лето: комары
Да тучи всякой мошкары...
Ей-богу, лучше б с нами в путь.
Уж наполняли б как-нибудь
Тебе травой твое мы брюхо;
Отъешься всласть!» – «Во имя духа!
Я ваш, друзья», – сказал Осел.
«Вот как нас чудный случай свел», –
Лис молвил. И святым путем
Они отправились втроем.
Они в дремучий лес вступили,
Где лани и олени жили,
Но вид резвящихся зверей
Ничуть не трогал трех друзей.
Им целый день пришлось идти
В лесу, не встретив на пути
Нигде ни одного жилья.
Белин сказал: «Не знаю я,
Где ночевать нам, господа!»
В ответ Бернар промолвил:«Да».
Ренар же возразил: «Друзья,
Какого нам искать жилья ?
Ведь сень деревьев во сто крат
Приятней мраморных палат».
«А я, – сказал Баран, – люблю
Поближе ночью быть к жилью.
Того гляди, в глуши лесной
Волков мы встретим в час ночной,
И дело наше будет скверно»,
Осел промолвил: «Это верно».
Ответил им Ренар учтиво:
«Вы рассудили справедливо.
И вот что мне пришло на ум:
Поблизости Примальд[66], мой кум
Живет. К нему идем сейчас,
Он приютит, конечно, нас».
Итак, они пошли туда,
Не зная, что их ждет беда

И что, когда б не хитрый Лис,
Из той беды им не спастись.
В ту пору Волк ушел с волчицей
Из дому мясом поживиться.
А дом понравился гостям:
Они нашли в избытке там
И мяса, и яиц, и хлеба, –
Все пилигримам на потребу!
И пива доброго нашли,
И на него приналегли.
Белин, напившись, начал петь,
Протопресвитер стал реветь:
Ренар им вторил фистулой.
И верно этот пир горой
Они бы долго продолжали,
Когда бы им не помешали.
Но вот с добычею большой
Волк возвращается домой;
И с ним Эрсан, его волчица,
И как же им не удивиться,
Заслыша в доме гам и крик?
Остановилися на миг.
И молвит Волк: «Народ у нас?»
Эрсан в ответ: «Взгляну сейчас».
Тихонько к двери подошла
И пилигримов, у стола
Сидящих, разглядела в щелку.
Оборотясь, сказала Волку:
«О Изегрим![67] Поверишь ли,
Какие гости к нам пришли?
Ренар с Белином и Ослом
Без спросу к нам забрались в дом!»
В дом волки ломятся теперь,
Но на запоре крепком дверь.
«Эй! Отоприте, отоприте!» –
Волк рявкнул. Лис в ответ: «Молчите!»
«Ренар! А я не замолчу.
До вас добраться я хочу.
Мошенник, плут! Я из-за вас
Ноги лишился в прошлый раз.
Бесчинствовать довольно вам!
Я смерти всех троих предам –
Вас и Барана и Осла».
Белин вскричал: «Беда пришла!
Увы! Теперь нам не спастись!»

«Не бойтесь! – молвил хитрый Лис. –
Беруся выручить я вас,
Исполните лишь мой приказ».
«Исполним, – отвечал Бернар: –
Ведь это ты нас вел, Ренар.
Ведь ты привел нас к Волку на дом!»
«Бернар! Ты станешь к двери задом,
Ведь у тебя крепки бока.
И притворишь двери слегка,
Чтоб Волку всунуть можно было
Лишь голову; со всею силой,
Немедля, дверь прикрой опять.
Тогда Баран начнет бодать».
Осел у входа задом встал,
Дверь приоткрыл, как Лис сказал,
И только волчья голова
В нее просунулась едва,
На ней захлопнулся капкан,
И тотчас в бой вступил Баран:
Удары лихо наносил,
То отступал, то снова бил,
Ренар его приободрял:
«Смотри, чтоб он не убежал!
Белин, пробей ему башку!»
Не видел на своем веку
Никто, чтоб с лихостью такой,
Как у Белина, велся бой.
И так Белин неистов был,
Что Волку череп размозжил.
Эрсан, стоявшая снаружи,
Завыла о погибшем муже,
От дома бросилась бежать
И стала родичей скликать.
Волков до сотни собрала
И их с собою привела,
Чтобы убийцам отомстить,
Но те удрали во всю прыть.
Погнались волки вслед за ними,
Зубами лязгая своими,
А впереди Эрсан бежит,
Всех громче воет и грозит.
Заслышав грозный вой волков,
Ренар торопит беглецов.
«Быстрее, господа, быстрей!»
Стал уставать протойерей,

Ведь бегать не учился он.
Ренар же, как он ни смышлен,
Что предпринять – не знает сам.
И говорит: «Что делать нам?
Одно лишь нам спасенье есть –
На дерево скорее влезть.
Иначе – наша смерть пришла:
Эрсан на нас ужасно зла
И нам за мужа отомстит».
Белин уныло говорит:
«Не приходилось лазить мне».
Бернар согласен с ним вполне:
«И я не лазил никогда».
Им отвечает Лис: «Нужда
Всему заставит научиться,
Когда несчастье приключится.
Ну, лезьте, господа, живей,
Чтоб жизни не сгубить своей».
Проворно первым влез Ренар;
Не видя выхода, Бернар
С Белином тоже взгромоздились,
И все на ветках разместились.
И вот во весь опор туда
Примчалася волков орда.
А беглецов потерян след,
И их поймать надежды нет.
Премного волки удивились,
Что те, как в землю, провалились,
Бежать уж больше не могли
И спать под деревом легли.
Белин на землю поглядел,
Волков увидел, оробел,
Кричит: «Мне страшно! Ей же ей,
Хочу к овечкам я скорей!»
«И я, – сказал Бернар, – робею,
Жить на деревьях не умею,
Мне место бы переменить».
Ренар давай его бранить:
«Ты место переменишь так,
Что в худший попадешь просак!»
Сказал Бернар: «Я пересяду».
«И я», – Белин промолвил кряду.
«Как знаете, – Ренар в ответ. –
До вас больше дела нет».
Как пересаживаться стали,

Так оба наземь и упали.
Волков Белин двух придавил.
Бернар же четырех убил.
А прочие перепугались
И без оглядки разбежались,
Сюда – один, туда – другой,
При виде суматохи той.
«Ату! Ату! – кричит Ренар –
Держи, Белин! Хватай, Бернар!
Держи, Бернар, протоиерей!»
А волки – ну бежать быстрей.
И хоть сули им денег клад,
Они не повернут назад.
На дереве сидевший Лис
К своим друзьям спустился,
«Ну, господа, не я ли вас, –
Промолвил он, – от смерти спас?
У вас обоих нет ли ран?»
«Как я устал! – сказал Баран.
Идти я дальше не решусь,
Назад я лучше возвращусь».
Бернар сказал: «И я назад,
Быть пилигримом я не рад».
Ренар такую речь повел:
«Путь этот труден и тяжел,
И праведником будет тот,
Кто в Рим вовеки не пойдет.
А кто к семи святым ходил,
Стал хуже, чем он раньше был.
И я, как вы, домой вернусь,
За дело честное примусь,
Своей работой стану жить
И беднякам добро творить».
И прокричав: «Идем, идем!»
Пошли обратно все втроем.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.282 – 286)*

## КУЛЬТУРА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Епоха Відродження (фр. *Ренесанс*) – це історичний процес ідейного і культурного розвитку, який приходить на зміну Середньовіччю. У розвитку культури Відродження прийнято поділяти на такі періоди:

- проторенесанс (передвідродження), треченто (друга половина XIII – початок XIV ст.);

- раннє Відродження, або кватроченто, середина XIV – перша третина XV ст.;

- високий Ренесанс, або чинквеченто; кінець XV ст. – перша третина – XVI ст.;

- пізній Ренесанс (XVI – початок XVII ст.)

Культура епохи Відродження поверталася до традицій античної культури (звідси і назва), була спрямована проти християнсько-схоластичної культури Середньовіччя. У суспільстві, що формувалося, провідна роль переходила від дворянства до людей певних професій, фахівців із різних галузей матеріальної й духовної діяльності.

На противагу феодально-церковному аскетизму, проповіді пасивності, гуманістична етика звеличувала людську діяльність. «Я людина, і ніщо людське мені не стороннє», – цей стародавній вислів став лозунгом гуманістів. Нова концепція людини ґрунтувалася на визнанні таких цінностей: висока гідність людської природи, активна діяльність, важливість індивідуальної думки.

Типовою рисою культури Відродження був її акцент на «омолодженні» й регенерації часу. Всюди підкреслювалося відчуття юності, молодості, початку весни на противагу Середньовіччю як осені.

Центром відродження стала Італія. У Флоренції була заснована Платонівська академія, відкрита бібліотека, яка містила античні рукописи. Було створено перші музеї, наповнені статуями, уламками античної архітектури, керамікою. Відбудовано античний Рим.

## Література і наука

### *Данте Аліг'єрі*
### *(1265 – 1321)*

Данте Аліг'єрі – видатний італійський поет, якого вважають творцем сучасної італійської мови.

### *Із «Божественної комедії»*

*«Пісня тридцять четверта»*

[Пекло кінчається четвертим відділом дев'ятого круга, що має назву Джу-декка. Це область страшного холоду, де страждають нікчемні зрадники. Круг цей замикався величезною фігурою похмурого чудовиська Люцифера – найбільшого із зрадників].

Я был, страшусь сказать, уж там, где льдом
Со всех сторон затерты духи злые,
Сквозя под льдом, как крошки под стеклом.

Лежат одни, стоят торчком другие;
Кто головой, кто пятками поник;
Кто, словно лук, ногами согнут к вые.

Когда мой вождь настолько вдаль проник,
Что пожелал мне указать творенье,
Имевшее прекрасный прежде лик,–

Стать пред собой он дал мне повеленье,
Сказав: «Вот Дис и вот страна, где вновь
Вооружись отвагой на мгновенье».

Как обмер я, во мне как стыла кровь,
Сказать тебе, читатель, я не в силах;
То выразить ничьих не станет слов.

Не умер я, хоть кровь застыла в жилах;
Представь же сам, чем в ужасе я стал,
И жизнь, и смерть утратив в тех могилах.

Владыка царств злой горести восстал
До полугруди над ледяной пещерой;
И был не так я пред гигантом мал,

Как мал гигант пред лапой Люцифера:
Отсель пойми, каков весь рост его,
Коль члены в нем столь страшного размера,

Коль он, восстав на бога своего,
Так гнусен стал, как был сперва прекрасен,
То он отец, конечно, зла всего.

О, как же был мне вид его ужасен,
Когда узрел я три лица в нем.
Передний лик был цветом яркокрасен,

Другие же два сливались с тем лицом
Над верхом плеч и, сросшись у вершины,
Вздымались гребнем над его челом.

Лик бледножелт был с правой половины,
Но тот, что слева, цвет имел людей,
Живущих там, где Нил паде в долины,

Шесть крыл, приличных страшной птицы сей,

Под каждым ликом по два выходили;
Таких ветрил не встретишь средь морей.

Бесперые, на крылья походили
Нетопыря; он ими так махал,
Что из-под них три ветра бурей выли

И весь Коцит[68] от стужи замерзал,
Шестью очами плакал он и током
Кровавых слез три груди орошал.

Как мялами, он в каждом рте глубоком
Дробил в зубах по грешнику зараз,
Казня троих в мучении жестоком.

Но мощь зубов переднему в сто раз
Сноснее лап, которыми он с кожей
Всю спину в кровь сдирал ему подчас.

И вождь: «Вон тот, из всех казнимый строже,
Внутрь головой, ногами вне Зубов –
Искариот Иуда в верхнем ложе.

Из двух других висящих вниз голов –
Вот это Брут торчит из черной щели:
Смотри, как он там корчится без слов.

Другой же Кассий[69], столь могучий в теле.
Но сходит ночь, покинем сей предел,
Затем, что мы уж все в нем обозрели»...
*(Данте Алигьери. Божественная комедия. – М., 1968. – С.197 – 198)*

## Франческо Петрарка
## (1304 – 1374)

*Франческо Петрарка* – великий гуманіст і громадянин, життя і творчість якого пов'язані з початком епохи Відродження. Він був нагороджений лавровим вінком і визнаний найкращим поетом Італії.

### *Із сонетів на життя Лаури*

Благословляю день, и месяц, и годину,
И час божественный, и чудное мгновенье,
И тот волшебный край, где зрел я, как виденье,
Прекрасные глаза, всех мук моих причину,

Благословляю скорбь и первую кручину,
В какую вверг меня Амур в жестоком мщенье,
И страшный лук его, и стрел его язвенье,
И боль сердечных ран, с которой жизнь покину,
Благословляю все те нежные названья,
Какими призывал ее к себе, все стоны,
Все вздохи, слезы все и страстные желанья,
Благословляю все сонеты и канцоны,
Ей в честь сложенные, и все мои мечтанья,
В каких явился мне прекрасный образ донны.
В какой стране небес, какими образцами
Природа, оживясь, умела нам создать
Прелестный образ тот, которым доказать
Свою хотела власть и в небе и меж нами ?
Богиня где в лесах иль нимфа над волнами,
Чьи локоны могли б так золотом блистать ?
Чье сердце добротой так может удивлять,
Хотя мой век оно усеяло бедами.
Мечтатель пламенный, еще не встретясь с ней,
Божественных красот всей прелести не знает,
Ни томного огня пленительных очей,
Не знает, как любовь крушит и исцеляет,–
Кто звука не слыхал живых ее речей,
Не знает, как она смеется и вздыхает.

### *Із сонетів на смерть Лаури*

Когда она вошла в небесные селенья,
Ее со всех сторон собор небесных сил
В благоговении и тихом изумленье,
Из глубины небес слетевшись, окружил.
«Кто это ?– шепотом друг друга вопрошали.–
Давно уж из страны порока и печали
Не восходило к нам в сиянье чистоты
Столь строго девственной и светлой красоты».
И, тихо радуясь, она в их сонм вступает,
Но, замедляя шаг, свой взор по временам
С заботой нежною на землю обращает
И ждет – иду ли я за нею по следам...
Я знаю, милая. Я день и ночь на страже.
Я господа молю. Молю и жду – когда же?

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.228 – 289)*

## *З «Листа до нащадків»*

Коли ты услышишь что-нибудь обо мне – хотя и сомнительно, чтобы мое ничтожное и темное имя проникло далеко сквозь пространство и время, – то тогда, быть может, ты возжелаешь узнать, что за человек я был и какова была судьба моих сочинений, особенно тех, о которых молва или хотя бы слабый слух дошел до тебя. Суждения обо мне людей будут многоразличны, ибо почти каждый говорит так, как внушает ему не истина, а прихоть, и нет меры ни хвале, ни хуле. Был же я один из вашего стада, жалкий смертный человек, не слишком высокого, ни низкого происхождения. Род мой (как сказал о себе кесарь Август) – древний. И по природе моя душа не была лишена ни прямоты, ни скромности, разве что ее испортила заразительная привычка. Юность обманула меня, молодость увлекла, но старость меня исправила и опытом убедила в истинности того, что я читал уже задолго раньше, именно, что молодость и похоть – суета; вернее, этому научил меня Зиждитель всех возрастов и времен, который иногда допускает бедных смертных в их пустой гордыне сбиваться с пути, дабы, поняв, хотя бы поздно, свои грехи, они познали себя. Мое тело было в юности не очень сильно, но чрезвычайно ловко, наружность не выдавалась красотою, но могла нравиться в цветущие годы; цвет лица был свеж, между белым и смуглым, глаза живые и зрение в течение долгого времени необыкновенно острое, но после моего шестидесятого года оно, против ожидания, настолько ослабло, что я был вынужден, хотя и с отвращением, прибегнуть к помощи очков. Тело мое, во всю жизнь совершенно здоровое, осилила старость и осадила обычной ратью недугов.

В юности страдал я жгучей, но единой и пристойной любовью и еще дольше страдал бы ею, если бы жестокая, но полезная смерть не погасила уже гаснущее пламя. Я хотел бы иметь право сказать, что был вполне чужд плотских страстей, но, сказав так, я солгал бы; однако скажу уверенно, что, хотя пыл молодости и темперамента увлекал меня к этой низости, в душе я всегда проклинал ее. Притом вскоре, приближаясь к сороковому году, когда еще было во мне и жара и сил довольно, я совершенно отрешился не только от мерзкого этого дела, но и от всякого воспоминания о нем, так, как если бы никогда не глядел на женщину; и считаю это едва ли не величайшим моим счастием и благодарю Господа, который избавил меня, еще во цвете здоровья и сил, от столь презренного и всегда ненавистного мне рабства...

С наибольшим рвением предавался я изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что, если бы не препятствовала тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душою в иных веках. Поэтому я с увлечением читал историков, хотя их разногласия немало смущали меня; в сомнительных

случаях я руководствовался либо вероятностью фактов, либо авторитетом повествователя.

*(Петрарка Фр. Сонеты. Избранные канцоны, секстины, баллады, автобиографическая проза. – М., 1984. – С. 42, 255, 394 – 396)*

## Джованні Боккаччо
## (1313–1375)

Джованні Боккаччо – італійський письменник-гуманіст, який першим в епоху Відродження вивчив грецьку мову. Своїм твором «Декамерон» заклав основи європейської новели і надовго визначив розвиток цього жанру.

### *Канцони з «Декамерона»*

Я так пишаюсь із своєї вроди,
Що не знайду повік
У іншому коханні насолоди.
У себе гляну – бачу я ті чари,
Що вид їх душу втіхою сповняє,
Ні давні згадки, ні нові мари, –
Ніщо розкошів тих не проганяє.
Краси такої більш ніде немає,
І я не жду повік
Нових забав, нової насолоди.
Ту втіху несказанно чарівничу,
Коли захочу, завше можу мати,
Вона приходить, як її покличу,
Сп'яняти душу, серце звеселяти;
Який то скарб коштовний, пребагатий –
Той не збагне повік,
Хто не зазнав такої насолоди.
Що більше я на скарб отой дивлюся,
То дужче загоряюся жагою,
Я ті розкоші п'ю і не нап'юся,
Коли ж я спрагу серця заспокою?
Знемогою охоплена п'янкою,
Не хочу я повік
Деінде засягати насолоди.

Щаслива я над всяке порівняння:
Здійснилися усі мої бажання!
Прийди ж до мене, владарю Амуре,
Всіх благ моїх і радощів причино;
З тобою заспіваю

Не про зітхання, не про дні зажури,
Що ти змінив на втіху доброчинно,
А про жагу безкраю,
Що в ній горю, щаслива, й не згоряю,
Тобі мої несучи обожання.
В той день, як загорілась я жагою,
Явив, Амуре, ти моєму зору
Коханця молодого,
Що силою, завзяттям і красою
Над усіма у світі візьме гору –
Нема ніде такого...
Я мрію і співаю лиш про нього,
Лише йому палке моє кохання.
Але найбільше те мене втішає,
Що милому і я так само мила
З твоєї ласки, Боже!
На сьому світі все тепер я маю,
Усе, чого душа моя хотіла,
А на тім світі, може,
Господь Всевишній люблячим поможе
І нам дарує вічне раювання.

Моя жорстока доле!
З кохання я страждаю,
Як не страждав, мабуть, ніхто ніколи.
Предвічний Зодчий всього світострою
Собі на осолоду
Створив мене веселою, живою
І дав мені напрочуд дивну вроду,
Споріднену з красою,
Що в небесах сіяє в рід із роду,
Та, на мою знегоду,
Небагатьом помітна –
Свічу я на земному видноколі.
Як я лише ввійшла в літа дівочі,
То був у мене милий,
Що заглядав мені кохано в очі,
Які його уяву полонили;
Чудові дні і ночі –
Як швидко лине час той легкокрилий! –
У пестощах летіли,
Бо й я ж його кохала,
Та він зав'яв од подиху недолі.

*(Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера.– К., 1990. – С.15 –16)*

## Мігель де Сервантес Сааведра
## (1547 – 1616 )

Мігель де Сервантес Сааведра – відомий італійський письменник. Його всесвітньовідомий роман «Вигадливий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» (1605) не стільки сатира на суспільні ідеали попередніх епох в історії Іспанії, скільки трагічне усвідомлення їх розходження із реальним життям.

### *«Дон Кіхот»*

*Амадіс Гальський*
*Дон Кіхотові Ламанчському*

О ти, чиї пригоди невеселі
Нагадують мою біду немало,
Коли ридав з одчаю я бувало,
Страждаючи один на Бідній Скелі;
Ти, що гасив жагу в гіркім джерелі,
Кого розлука слізьми напувала,
Кого земля з землі ж і годувала,
Не з мідної чи срібної тарелі, –
Будь певен в тому, що на віки вічні,
Допоки в небі у красі величній
Погонить коні Феб золотокудрий,
Твій подвиг буде в людях найславніший,
Твій рідний край між інших найсильніший,
А твій творець – над всіх у світі мудрий

*Дон Бельяніс Грецький*
*Дон Кіхотові Ламанчському*

Я бив, рубав, крушив, віщав і діяв,
І подвиги звершав я незрівнянні;
Відважний і палкий на полі брані,
Сто кривд я відомстив, сто сот розвіяв.
Зажив я слави, про яку я мріяв,
І віддано служив своїй коханій;
Пігмей мені вважався в великані,
І завжди честь у битвах я леліяв.
Над долею я знав могутні чари,
Хапав за чуба випадки ледачі,
Тьму перешкод зумів перебороти,
Та хоч піднеслись високо над хмари
Оті мої прославлені удачі, –
Тобі я заздрю, славний Дон Кіхоте.

*Сеньйора Оріана*
*Дульсінеї Тобоській*

Хотіла б я, прекрасна Дульсінеє,
Щоб висився в Тобосо замок мій;
Змінявши Лондон на приют сільський,
Спочила б я і тілом, і душею,
Якби могла я мрією твоєю
Доповнити веселку власних мрій
І глянути, як лицар вірний твій
Летить у бій, подібний до Арея!
Якби я цноту вберегти могла
Від Амадіса, як уберегла
Ти від свого ідальго Дон Кіхота!
Всі заздрили б незаздрісній мені,
А я жила б щасливо день при дні,
Не відаючи, що таке гризота.

*Несамовитий Роланд*
*Дон Кіхотові Ламанчському*

Великий ти, хоча й не володар,
Із перів пер, вояк над вояками,
Звитяжець, не звитяжений віками, –
Страшний усім могутній твій удар.
Я знавіснів від Анжеліки чар
І у світи подався із нестями;
Блукаючи за дальніми морями,
Приносив жертви славні на олтар.
Тобі не рівен я, безсмертя лавра
Лиш Дон Кіхоту присудили люди,
Хоч ми обидва в шалі запальні.
Мені ж ти рівен, бо і скіфа, й мавра
Зумів скорить, і ми відомі всюди
Коханням нещасливим нарівні.

*(Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990. – С.24 – 26).*

## Фелікс Лопе де Вега Карпіо
## (1562 – 1635)

Фелікс Лопе де Вега Карпіо – основоположник іспанської національної драми, автор понад 2000 літературних творів.

## *«Овеча криниця»*

*Діалог Фрондосо і Лавренсії*

– Це у нас такий звичай:
хто школяр – то вже студент,
хто сліпий – короткозорий,
хто кульгавий – то нескорий,
хто злодюга – претендент,
хто сутяга – діловий,
хто плутяга – то розумний,
хто невіглас – легкодумний,
хто хамлюга – то прямий,
хто ротатий – злотоуст,
хто банькатий – прозорливий,
боягуз – то соромливий,
хто скупий – то має глузд,
хто дурний – то простодушний,
хто вже лисий – то й мудрець,
хто крикун – то молодець,
працюватий – золотушний,
хто бурчливий – то серйозний,
хто незносний – то дивак,
хто розпусний – має смак,
хто скажений – то нервозний,
хто нахабний – то вже сміли́й,
хто пузатий – заживний,
хто цибатий – то струнки́й,
хто горбатий – то похилий...
Можна, бачите, словами
все на світі личкувать:
то чому ж би не назвать
вас мені – «прекрасні дами»?
– Все говорять навпаки:
хто поважний – то нудний,
хто правдивий – то нескромний,
а хто щирий – безсоромний,
а хто щедрий – навісний,
той, хто радить, – то влазливий,
той, хто ганить, – лютий звір,
хто побожний – лицемір,
хто увічливий – лестивий,
хто терплячий – то боюн,
хто поблажливий – макуха,
а хто строгий – то катюга,

хто заслужений – везун,
хто нещасний – винен сам,
той, хто смирний, – то єхидний,
той, хто вірний, – жалюгідний,
хто одвертий – просто хам,
чесна дівчина – дурна,
чесна й гарна – ідіотка,
і шерепа, і девотка...
Та доволі.Річ ясна.

*(Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера.– К., 1990. – С. 35 – 36).*

## Вільям Шекспір
## (1564 – 1616)

Вільям Шекспір – видатний англійський поет, драматург.

### *«Троїл і Кресіда»*

*Монолог Улісса*

Агамемноне,
Великий вождь, міцна підпоро греків,
Ти наше серце, і душа, і дух,
Якому всі ми мусимо коритись
І мислю, й ділом, – вислухай Улісса.
Я схвалюю цілком промови ваші,
Твою, найстаршого у нашім війську,
Й твою, найстаршого між нами віком.
Повинна б Греція слова вождя
У мідь чи бронзу вкарбувать навіки,
А Нестерове слово срібнолите
Хай ланцюгом незримим та кріпким,
Немов та вісь небесна, прикує
Проречисті уста до грецьких вух.
А все ж і ти, великий, і ти, мудрий,
Послухайте, що скаже вам Улісс.
Твердині Трої вже давно упали б,
І меч у Гектора із рук би випав,
Якби у нас був лад.
На жаль, немає єдності у греків.
Погляньте: в полі неладом стоять
Намети наші, і такий же нелад
У нас в думках. Коли круг ватажка,
Не скупимось, як бджоли коло матки,
Який там буде лад? Як вождь у масці,

Ти розбереш, хто вождь, а хто підлеглий?
Недаром же і небо, і земля,
І всі планети зберігають лад,
Порядок, ступінь, форму, послідовність,
І поведінку, й звичай, і закон.
Отож і сонце в величі пишає
На сяйнім троні над планетним роєм
І поглядом цілющим береже
Від дії зловорожих нам світил,
Мов цар який, добра і зла пильнує.
Якби ж планети із орбіт зірвались
І шкеребеть пішли, – то скільки лих
І знамень у світі сталось би, які б
Пішли бунти, потопи, землетруси,
Які жахи й страхіття, урагани,
Гвалтовні переміни й потрясіння
Основ ладу і спокою в державах!
Коли щаблі зламаються в драбині
Високих задумів – пропало діло!
Чи то ж устоять без щаблів порядку
Громади, школи, братства у містах,
Торгівля супокійна із замор'ям,
Родинне право, право первородства,
Повага віку, скіпетри й корони, –
Чи все оте устоїть без ладу?
Розбий оті щаблі, розладь ті струни –
Настане дисгармонія як стій.
В тім сум'ятті розбурханії хвилі
Заллють весь суходіл, перетворивши
В гамулу цю міцну одвіку твердь;
З недомислом з'єднається насильство,
І нелюд син уб'є свого вітця;
Скрізь правом стане сила; правда й кривда,
Що їх судити має правосуддя,
Змішаються, і щезне справедливість.
Тож сила стане всім, вона перейде
В сваволю, а сваволя у жадобу;
Жадоба ж, той усежерущий вовк,
За допомогою сваволі й сили
Світ пожере, вкінці й себе саму...
Великий Агамемноне, коли
Порядок занедбаєм, прийде Хаос.
Де б уперед іти, а ми, як раки,
Назадгузь ліземо. Коли вождя
Не слухає його заступник перший,

А того нижчий чин, того ще нижчий, –
Ми маємо загальний вже непослух,
Що ширяться, немов лихая пошесть,
Мов лихоманка та, нас трусить розбрат,
Труять нас завидки.Оця ж хвороба
Рятує Трою.
Хто винен в тім, що Троя й досі ціла?
То неміч наша, а не їхня сила.

*(Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера.– К., 1990. – С. 40 – 41)*

## Йоганн Вольфганг Ґете
## (1749 – 1832)

Йоганн Вольфганг Ґете – німецький поет, природознавець, мислитель.

### *Фрагменти з «Фауста»*

*Присвята*

Знов близитесь ви, постаті туманні,
Що вже мені з'являлися колись.
Чи вдержу вас? Чи знову тій омані
Мої чуття прихильно піддались?
Ви ринете! Пануйте ж, нестриманні,
Коли вже ви так владно піднялись;
Моя душа бентежно молодіє,
Коли від вас чудовий дух повіє.
Ви принесли веселих днів картини
І образів навіки любих рій;
І першого кохання, й дружби тіні
Встають, немов у казці прастарій.
Згадалися життя зигзаги звинні,
Минулий жаль, і втрати біль гіркий,
І ймення тих, що їх зрадлива доля
В цвіту стояла, мов квіти серед поля...
Пісень моїх не чують ніжні душі,
Що слухали пісні юнацьких днів;
Розвіялись бесіди наші дружі,
Їх відгомін давно вже відбринів.
Кругом чужі, хоч, може, й не байдужі,
Та їх хвала не радує чуттів;
А ті, що їх, мов рідні, привітають, –
Розкидані, десь по світах блукають.
І знов мене привиддя полонили,
Неначе звуть в мовчазне царство сна.

Колишній спів мій, майже занімілий,
Лунає знов, мов арфа чарівна;
Я стрепенувсь, і сльози забриніли,
І серце враз відтало аж до дна...
Теперішнє здалека ледве мріє,
А що пройшло – ізнов живе і діє.

*Перший монолог Фауста*

У філософію я вник,
До краю всіх наук дійшов –
Уже я й лікар, і правник,
І, на нещастя, богослов...
Ну і до чого ж я довчився?
Як дурнем був, так і лишився.
Хоч маю докторське звання
І десять років навмання
Туди й сюди, навкрив–навкіс
Воджу я учнів своїх за ніс, –
А серце крається в самого:
Не можем знати ми нічого!
Хоч я й розумніший, як бевзні ті всякі,
Учені, магістри, попи та писаки,
Хоч я в забобони й страхи не вдаюся,
Із пекла сміюся, чортів не боюся, –
Зате ніяких радощів не маю,
Не вірю я, що я щось знаю,
Не вмію я людей навчати,
Не вмію їх на добро напучати...
Грошей, майна я не нажив
І слави теж не заслужив;
Собака, й той не став би так жити!
Тому-то й почав я ворожити, –
Чи не одкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я дарма не мудрував,
Чого не знаю, не казав,
Щоб я збагнув почин думок
І світу внутрішній зв'язок,
Щоб я пізнав основ основу,
А не кидав слова–полову...
О повний місяцю ясний,
Мій друже тихий і сумний!
Коли б востаннє з висоти
Мої страждання бачив ти

За цим столом чувань нічних,
Між цих пергаментів і книг!
Коли б я міг блукать між гір,
В твоїм промінні ніжить зір,
Серед печер звиватись духом,
В твоїй імлі снуватись лугом,
Весь чад науки там лишити,
В твоїй росі цілющій змити!..
Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?
О мури прокляті сирі!
У цих мальованих шибках
Небесний світ – і той зачах!
Стримлять до неба стоси книг,
Ненатла точить їх черва,
Їх пилюга густа вкрива,
І кіпоть осіда на них;
Уздовж полиць з давнезних літ –
Реторти, слоїки, склянки,
Начиння, приладів рядки –
І це в тебе світ! І це зветься світ!
І ти питаєш ще, чому
На серце туга наляга,
Чому незвідана нудьга
Труїть всі радощі йому?
Замість живих природи хвиль,
Куди Творець людей вселив,
Навколо тебе – тлінь, і цвіль,
І жах потворних кістяків.
Тікай! На волю, на простір!
Візьми цю книгу чарівну;
Цей Нострадамів віщий твір
Тобі відкриє таїну.
Спізнаєш ти шляхи світил,
Збагнеш природи вічний рух,
І в душу вступить повінь сил,
Коли промовить духу дух.
Шкода обнять сухим умом
Священних знаків зміст живий;
Ви, духи, тут в'єтесь кругом,
Озвіться ж ви на голос мій!
Яким блаженством всі мої чуття,
Уся моя істота пойнялася,
Немов по жилах полумінь життя
І невмируща юність розлилася...
Чи то ж не Бог ці знаки написав,

Що душу збурену втишають,
Що серце вражене втішають,
Що перед розумом наяв
Природи тайнощі всесильні виявляють?
Чи ж я не Бог? Я просвітлів!
І враз моє духовне око
В природи творчий вир заглянуло глибоко.
Тепер збагнув я сенс премудрих слів:
«В світ духів можна прозирнути,
Та ум і серце мляві вкрай:
Встань, учню, і земної груди
В ранковім сяєві скупай!»
Як все тут діє в колі вічнім,
У многоликій красоті,
Як сили горні в льоті стрічнім
Міняють кінви золоті!
На благовісних крилах мають,
Споруду всесвіту проймають
У гармонійній повноті !
Яка картина! Ах! Картина лиш...
Природо безконечна! Де ж, коли ж
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш,
І небо, й землю – все живиш?
Невже ж ти болю в серці не загоїш,
Жаги палкої в нім не заспокоїш?
Цей знак на мене має інший вплив!
Ти, Дух Землі, мені рідніший,
Я став відразу мов сильніший,
Мов хміль вина мене сп'янив;
І я ладен пірнути в світу море,
Знести земні і радощі, і горе;
Ні грім мене, ні хвиль виття суворе,
Ні згуби страх, ні буря не поборе!
Нахмарило кругом –
І місяць заховавсь,
І лампа згасла!
В імлі стає над головою
Червона заграва...
Холодний жах згори війнув,
Мене пройняв!
Це дух летить, це дух благання вчув...
Одкрийсь мені!
Твій повів серце стрепенув
І владно тягне...
Усе єство до тебе прагне!

Тобі віддав навік я серце й душу,
Нехай і вмру – тебе побачить мушу!
*(Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990. – С.92 – 95).*

## Ніколо Макіавеллі
## (1469 – 1527)

Ніколо Макіавеллі – видатний політичний письменник і флорентійський політик. Був секретарем Ради десяти у Флоренції з 1498 по 1512 р., тобто в період республіки, яка утворилася після вигнання П'єро Медичі в 1494 р. Виконання цих обов'язків ставило Макіавеллі в центр повсякденної політичної роботи і озброїло його величезним запасом конкретних політичних спостережень і знань, які він спробував пізніше узагальнити в своїх політичних трактатах.

### *З праці «Государ»*

Яким чином государ повинен додержувати свого слова?

Кожен легко розуміє, як похвально, коли государ завжди одверто і без криводушності додержує свого слова і дій. Проте в наші часи, на підставі досвіду, легко переконатися в тому, що бували государі, які прославилися своїми діями, але не надавали ніякого значення додержанню даних ними самими обіцянок, і вміли спритно маскувати справжній смисл своїх вчинків. Траплялось навіть, що такі государі вигравали більше, ніж ті, які ґрунтувалися в своїх діях на праві і справедливості.

Існують два способи дій для досягнення тієї чи іншої мети: шлях закону і шлях насильства. Перший з цих способів – людський, другий – звірячий. Але оскільки перший спосіб не завжди веде до мети, люди іноді вдаються і до другого. Государі повинні вміти користуватися обома способами. Ця думка алегорично висловлена багатьма стародавніми письменниками. Ахілл і багато інших правителів і героїв античності виховувались, як свідчать ці письменники, у кентавра Хірона, що спостерігав за їх діями. Думка цього міфа ясна: учитель, напівлюдина і напівзвір, показує, що государі повинні розвивати в собі як людську, так і звірячу сторону, без чого їх влада не може бути міцною.

Государ, діючи грубою силою, як звірі, повинен поєднувати в собі якості лева і лисиці. Маючи тільки якості лева, він не вмітиме остерігатися і уникати пастки, яку йому ставитимуть; а будучи тільки лисицею, він не вмітиме захищатися від ворогів. Ось чому, щоб уникати сітей і здобувати перемоги над ворогами, государі повинні бути одночасно і левами, і лисицями. Ті, що захочуть виступати виключно у ролі левів, виявлять цим тільки свою цілковиту неспроможність. Отже, передбачливий государ не повинен виконувати своїх обіцянок і зобов'язань, коли таке виконування буде для нього шкідливе і коли мотиви, які викликали його обіцянку, більше не існують. Звичайно, якби всі люди були чесні, таку пораду можна було б

вважати за аморальну; але оскільки люди звичайно не відзначаються чесністю і піддані не дуже дбають про виконання своїх обіцянок государям, то й останнім нема чого бути надто скрупульозними до перших. Що ж до государів, то їм неважко кожне своє клятвопорушення прикривати благовидними приводами. На доказ цього можна навести численні приклади з новітньої історії, можна вказати на велику кількість мирних договорів і угод всякого роду, порушених государями, або таких, що лишились мертвою буквою, через їх невиконання. При цьому стане очевидним, що вигравали ті государі, які краще вміли наслідувати у своїх діях лисиць. Треба, проте, останній спосіб дій добре приховувати під личиною чесності. Государі повинні бути наділені великим вмінням лицемірства і брехні, бо люди звичайно такі сліпі й короткозорі, що людина, яка вміє добре брехати, завжди знайде досить легковірних людей, що охоче піддаються обману.

Отже, государям немає потреби в дійсності мати добрі якості, але кожному з них треба удавати, що він їх всі має.

Машкара государям необхідна, бо більшість судить про них з того, чим вони здаються, і тільки дуже нечисленні можуть відрізнити позірне від дійсного. Але коли навіть ці нечисленні і зрозуміють справжню якість государів, то вони не зважаться висловити свою думку всупереч думці більшості, та й побояться посягнути цим на гідність верховної влади, яку представляє государ. Крім того, оскільки дії государів не підсудні трибуналам, то підлягають обговоренню самі тільки наслідки дій, а не самі дії. Аби тільки государ зумів зберегти своє життя і свою владу – всі засоби, які б він не вживав для цього, вважатимуться чесними і похвальними. Юрба звичайно захоплюється зовнішністю і успіхом, а весь світ являє собою юрбу і небагатьох, до думки яких государі вдаються тільки тоді, коли самі не вміють вийти з яких-небудь скрутних обставин. В наші часи є один государ, назвати якого я вважаю недозволеним; на словах він – саме благочестя і перший друг світу, а на ділі ж він давно втратив би вже свою державу, якби проводив у життя свої погляди[70]

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.294 – 296)*

## Томас Мор
## (1478 – 1535)

Томас Мор – англійський гуманіст і політичний діяч; один із засновників утопічного соціалізму.

### *З праці «Острів Утопія»*
### *(1516)*

На острові «Утопія» є 54 великі та чудові міста. Мова, звичаї, установи і закони їх однакові. Всі 54 міста збудовані за однаковим планом; в них

однакові громадські будинки... Кожне місто обирає трьох досвідчених і здібних старців своїми представниками. Вони збираються в Амауроті[71], де обговорюють справи країни... Поля кожному місту відводяться так, щоб вони оточували місто не менше ніж на 12 миль, іноді більше. Жителі не вважають себе власниками землі, а швидше її орендарями. Кожна землеробська родина складається, щонайменше, з сорока чоловік – чоловіків і жінок – із двох рабів і керується батьком і однією матір'ю родини, людьми серйозними і розсудливими. Кожною групою у 30 родин керує свій філарх. Щороку до міста повертається 20 землеробів, що завершили дворічний строк своєї землеробської служби. Їх заступають 20 нових, строк служби яких і починається з цього часу. Нові прохідці вчаться у тих, хто вже попрацював рік, а на другий рік настає і їх черга керувати іншими. Ця щорічна зміна переслідує ще й іншу мету: завдяки їй громадяни не виконують дуже довго тяжкої фізичної роботи. Проте часто трапляється, що декому землеробська праця припадає до серця, і таким, само собою розуміється, охоче дозволяють жити за містом по кілька років.

*Про уряд*

Тридцять родин міста щороку обирають одного правителя. На старовинному діалекті його називають *сифогрантом*, а на новому – *філархом*. Десять філархів і триста родин підкоряються одному протофіларху. Нарешті, сифогранти, яких 200, провадять останні вибори. Вони заприсягаються подавати свої голоси лише за найкращого і найздібнішого громадянина і потім приступають до виборів князя з-поміж тих чотирьох громадян, що їх висунув народ. Місто розпадається на чотири округи, то кожна з них рекомендує сенатові свого обранця. Звання правителя лишається на все життя, при тій, однак, умові, щоб його не можна було запідозрити у прагненні до єдинодержавства. Транібори обираються щороку, проте без особливих приводів їх не змінюють. Всі інші власті змінюються щороку. Кожні три дні, а по потребі і частіше, транібори разом з князем збираються на наради, де обговорюють поточні справи і вирішують між приватними особами позови, яких звичайно буває дуже мало.

*Про майстерства і ремесла*

Є одне заняття, яким усі утопійці, чоловіки і жінки, займаються спільно і від якого ніхто не має права відмовлятися, – це землеробство. Але, крім землеробства, кожному утопійцю призначається ще яке-небудь спеціальне ремесло. Утопійці ділять день і ніч на 24 рівні години. З них шість годин припадають на фізичну працю. Розподіл часу такий: три години праці до полудня, потім обід, дві години відпочинку, три години вечірньої роботи і, нарешті, вечеря. Щоранку до схід сонця відчиняються громадські зали. Тільки ті громадяни можуть туди ходити, хто включно присвятив себе

наукам; проте кожен має право відвідувати їх. Увечері, після вечері, утопійці проводять одну годину у розвагах: влітку – у садах, взимку – у громадських їдальнях. Вони або займаються там музикою, або розмовляють, бо не знають ні карт, ні інших безглуздих і небезпечних ігор.

В усьому місті та його околицях, з усіх чоловіків і жінок, які мають досить сили для роботи, навряд чи знайдеться 500 чоловік, звільнених по закону від роботи. До них належать сифогранти, і все ж ці начальницькі особи працюють нарівні з іншими громадянами, щоб впливати на них своїм прикладом. Цією перевагою користуються також ті юнаки, які, за вибором народу і священиків, після таємного голосування сифогрантів, присвячують себе служінню наукам і мистецтвам. Як тільки один обранець не виправдує покладених на нього надій, його повертають до класу робітників. Коли ж, навпаки (це спостерігається частіше), робітникові вдається шляхом занять в години дозвілля здобути ґрунтовну освіту, його звільняють від фізичної праці і переводять до класу вчених. З числа учених обирають послів, священиків, траніборів і, нарешті, князя.

*Про взаємовідносини між співгромадянами*

В кожному місті повинно бути 6000 родин, а в родині тільки від десяти до дванадцяти чоловіків дозрілого віку.

Найстаріший є главою родини. Жінки підкоряються чоловікам, діти – батькам, а в своєму середовищі – молодший старшому. Все місто поділяється на чотири рівні квартали. В центрі кожного з них є ринок для необхідних продуктів. Сюди приносять вироби всіх родин і кладуть їх спочатку в склади, а потім сортують і зберігають у відповідних магазинах. Кожний батько родини знаходить на площі те, що потрібно йому або його клієнтам. Він одержує все необхідне без усякої грошової або якої-небудь іншої нагороди. Батькові родини ніколи ні в чому не відмовляють. Найбруднішу і найважчу кухонну роботу покладають на рабів. Жінки варять їжу, приправляють її, накривають на стіл і прибирають посуд.

*Про рабів*

Рабами стають не всі без винятку військовополонені, а тільки ті, які були захоплені в полон із зброєю в руках. Син раба стає вільним; чужий раб так само стає вільним, ступивши на землю Утопії. Рабство поширюється також на громадян, які вчинили тяжкі злочини, та іноземців, засуджених на смерть. Утопійці розшукують їх за кордоном і купують за мізерні гроші, а часто дістають і зовсім даром. Всі ці раби засуджуються до примусових робіт і носять кайдани.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.296 – 298)*

## Томазо Кампанела
## (1568 – 1639)

Томазо Кампанела – італійський філософ, один із представників утопічного соціалізму.

### *З праці «Місто Сонця»*

*Користь спільної праці*

...Всяку службу у місті Сонця називають навчанням, говорячи при цьому, що однаково почесне ногам ходити, а очам бачити і язикові говорити; адже за необхідності й очі виділяють сльози, а язик – слину... Тому кожен, на яку б службу не був він призначений, виконує її як найпочеснішу. Рабів, що розбещують нрави, у них нема: вони в повній мірі обслуговують себе самі і навіть з лишком. Але у нас, на жаль, не так: в Неаполі сімдесят тисяч душ населення, а працюють з них лише які-небудь десять або п'ятнадцять тисяч, виснажуючись і гинучи від непосильної і безперервної роботи день у день. Та й інші, нічого не роблячи, пропадають від безділля, скупості, тілесних недуг, розпусти, лихварства і т. д., і безліч народу псують і розбещують, тримаючи його у себе в кабалі, під гнітом злиднів, низькопоклонства і роблячи співучасниками власних пороків, чим завдають шкоди громадським повинностям і виконанню корисних обов'язків. Обробітком полів, військовою службою, майстерствами і ремеслами займаються сяк-так і тільки нечисленні, та й то з найбільшою огидою.

*«Гімн весняному сонцю»*

Через те, що молитва моя ще не почута, я звертаюся тепер до тебе, о Фебе.

Я бачу, як ти сяєш у знаку Овна і оживляєш знову все існуюче.

Ти повертаєш до життя всіх, хто гине, хто вмирає.

Поверни ж до життя з ласки і мене, що любить тебе над усе.

Як можеш ти залишати в задушливій, вогкій і темній тюрмі того, хто завжди прославляв тебе?

Дай мені покинути тюрму в той самий час, коли зелена трава пробивається з-під землі.

Ти змушуєш підніматися в деревах сік і перетворюєш його в квіти, з яких згодом виростають плоди...

Ти будиш від довгого сну кротів і ховрахів, ти даєш силу і рух наймізернішому черв'ячкові...

О Сонце! Знайшлися люди, які заперечують в тобі розум і життя і ставлять тебе таким чином нижче комах.

Про них я писав, що вони єретики, що вони невдячні і бунтівливі до тебе, і вони поховали мене живцем, тому що я тебе захищав...

Якщо я загину, хто тоді буде захищати тебе? Хто буде називати тебе

живим храмом, зображенням і високошанованим образом істинного Бога, найвищим благотворним сяйвом світу, блаженним владикою зірок, життям, душею і почуттям усіх нижчих істот? О згляньсь наді мною, божественне і плодотворне джерело світла, щоб сяйво твоє, нарешті, засяяло наді мною.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. –. Т.2. – С.299)*

## Миколай Коперник
## (1473 – 1543)

Миколай Коперник – польський астроном, засновник геліоцентричної системи світу.

### *Уривки з книги «Про обертання небесних сфер»*

Беручи до уваги величезну віддаленість небесних тіл, важко собі уявити, щоб вони могли описувати таке коло протягом 24 годин. І потім, чому саме безкінечний всесвіт повинен обертатися навколо мізерно-малої Землі?

Обмірковуючи довгий час хиткість переданих нам математичних догматів про взаємну відповідність рухів небесних тіл, я, кінець кінцем, почав досадувати, що філософам, які звичайно прагнуть до пізнання навіть наймізерніших речей, до цього часу ще не вдалося з достатньою точністю пояснити хід світової машини, створеної найкращим зодчим, який любить порядок. Тому я потрудився знову перечитати всі книги філософів, які тільки міг дістати, щоб узнати, чи не було в старі часи яких-небудь інших поглядів на рух світових тіл, ніж той, що викладається в наших школах.

Коли знайдуться пусті базіки, які, нічого не тямлячи в математичних науках, дозволять собі обговорювати або спростовувати мій твір, умисне перекручуючи яке-небудь місце Святого письма, то я не буду на них звертати увагу, а, навпаки, буду нехтувати таким нерозумним судженням. Бо відомо, що знаменитий Лактанцій, зрештою, не дуже-то обізнаний у математиці, досить по-дитячому висловлювався про фігуру Землі, глузуючи з тих, хто вважав її кулястою. Тому люди науки не повинні дивуватися з того, що ті, хто думав так само, почнуть глузувати і з нас.

Математичні предмети пишуться тільки для одних математиків...

Допустивши рух Землі, описаний в моєму творі, я за допомогою численних і тривалих спостережень вирішив, що коли рухи, які допускаються відносно інших планет, допустити і відносно Землі і гаданий рух Землі покласти в основу розгляду руху кожної з інших планет, то не тільки можна пояснити явища, які стосуються руху планет, і закони, які стосуються величини світил, форми і величини їх орбіт, але й увесь небосхил матиме такий стрункий зв'язок, що в ньому не можна буде змінити жодної частини, не викликавши цілковитого порушення цього зв'язку в усіх інших частинах і навіть в усьому всесвіті.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.300)*

### *Лютер про Коперника*

Розповідають про нового астролога, який хоче довести, нібито Земля рухається і обертається навколо себе, а не небо, сонце і місяць, все одно, як коли хтось сидить на возі або на кораблі і рухається, гадаючи, що він лишається на місці, а Земля і дерева ідуть і рухаються.

Але тут справа ось у чому: коли хто хоче бути розумним, то повинен видумати що-небудь своє власне і вважати найкращим те, що він видумав. Цей дурень хоче розбити все мистецтво астрономії. Але, як говорить святе письмо, Ісус Навін наказав спинитися Сонцю, а не Землі.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.300 – 301)*

## Галілео Галілей
## (1564 -1642)

Галілео Галілей – італійський учений і мислитель, один із засновників експерементального математичного природознавства.

### *Вирок кардиналів над Галілеєм*

Ми [далі йде перелік 10 інквізиторів ]... з ласки божої диякони і кардинали святої римської церкви, від апостольського престолу спеціально призначені генеральними інквізиторами проти усякого єретичного зла, яке може з'явитися у вселенській християнській республіці.

Оскільки на тебе, Галілея, 70-ти років, сина покійного флорентийця Вінченцо Галілея, був зроблений у 1615 р. в його святе судилище донос, що ти вважаєш істинним, поширюючи багатьом хибне вчення, що Сонце – центр світу і нерухоме, а Земля рухається також добовим рухом, що ти мав деяких учнів, яким викладав це вчення, що ти з приводу цього вчення листувався з деякими германськими математиками[72], що ти випустив у світ кілька листів під назвою «Про сонячні плями», в яких ти викладаєш це вчення як істинне, і оскільки на заперечення, які тобі робили на підставі Святого письма, ти відповідав власним тлумаченням цього Письма, і оскільки далі була подана копія твору у формі листа, на яке вказувалось, що він був написаний твоєму колишньому учневі, і в якому, відповідно до гіпотези Коперніка, були викладені різні положення проти істинного смислу і авторитету Святого письма.

А тому це святе судилище волить протидіяти безпорядкові та шкоді, що з цього постає і все більше й більше веде до загибелі святої віри: з наказу нашого владики і ясновельможних панотців кардиналів цієї верховної і всесвітньої інквізиції обидва положення – про нерухомість Сонця і рух

Землі – були кваліфіковані богословами-кваліфікаторами, а саме:

«Положення, що Сонце центр світу і не має руху, філософськи абсурдне, брехливе і формально єретичне, бо воно суперечить слову Святого письма».

«Положення, що Земля не є центром світу і не нерухома, але рухається також добовим рухом, теж філософськи абсурдне і неправдиве, богословськи є, принаймні, хибним поглядом у вірі».

...В минулому 1632 р. вийшла книга, надрукована у Флоренції, заголовок якої доводить, що ти її автор. Книга ця називається «Діалог Галілео Галілея про дві найважливіші системи світу – Птолемея і Коперніка».

...Тому з нашого наказу ти стоїш перед цим св. Судилищем і на допиті під присягою визнав, що цю книгу написав і віддав до друку ти. Ти також визнав, що почав писати вищезгадану книгу десять або двадцять років тому.

...А тому, розглянувши і зріло зваживши всі сторони твоєї справи і взявши до уваги твої визнання і виправдання, ми прийшли щодо тебе до такого остаточного вироку:

...Ми заявляємо, проголошуємо і судимо та ухвалюємо, що ти, вищезгаданий Галілей, внаслідок вищезгаданих і в процесі доведених і тобою підтверджених обставин, цим судилищем дуже запідозрений в єресі, а саме, що ти вірив і додержувався неправдивого вчення, яке суперечить Святому письму, про те, що Сонце центр орбіти Землі, а не рухається із сходу на захід, і що Земля рухається і не є центром світу... і що тому ти підлягаєш всім спокутам і карам, установленим і оголошеним у таких випадках священними канонами та іншими загальними й окремими кодексами [73]. Ми вирішили звільнити тебе від цього тільки при умові, що від вищезгаданих хибних поглядів і єресей, а також від всякого іншого, противного католицькій і апостольській церкві, хибного погляду і єресі ти від чистого серця і з щирою вірою перед нами зречешся і проклянеш, і зненавидиш згідно з формулою, яка тобі буде вказана. Але щоб твої такі тяжкі та шкідливі хибні погляди і проступок не лишилися без усякої мзди і щоб ти згодом був обережніший і став прикладом і пересторогою для інших, ми декретуємо, щоб книга «Діалог Галілео Галілея» була заборонена прилюдним наказом; тебе ж засуджуємо до формального тюремного ув'язнення на час, за нашим розсудом, і покладаємо на тебе спасенну покуту протягом трьох років перечитувати один раз на тиждень сім покаянних псалмів, лишаючи за собою право вищезгадані санкції і покуту зменшити, змінити цілком і почасти скасувати.

Так ми говоримо, проголошуємо, ухвалюємо як вирок, постановляємо, присуджуємо і лишаємо за собою в цій і всякій іншій кращій формі і формулі, як це ми можемо і повинні по праву.

Так присудили ми, нижчепідписані кардинали:

[далі йдуть підписи кардиналів].

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. –Т.2. – С.301 – 302)*

## *Відречення Галілея*

Я, Галілео Галілей, син покійного Вінченцо Галілея з Флоренції, семидесяти років, особисто стоячи перед судом, преклонивши коліна перед вашими високопревосходительствами, високошановними кардиналами, генеральними інквізиторами проти єретичного зла у вселенській християнській республіці, маючи перед очима святе Євангеліє, якого торкаюсь власними руками, клянусь, що завжди вірив і тепер вірю і, при допомозі Божій, надалі буду вірити в усе, що вважає істинним, проповідує і чому вчить свята католицька і апостольська церква. Але оскільки цим святим судилищем мені вже давно було оголошено формальне веління цілком дезертувати від хибної думки, що Сонце – центр світу і нерухоме, Земля ж – не центр світу і рухається, її не додержуватися, захищати або викладати яким би то не було чином, ні усно, ні на письмі, і зроблено вказівку, що вищезгадане вчення суперечить Святому письму, я ж написав і надрукував книгу, де трактую про це засуджене вчення і подаю на його користь сильні докази, не наводячи заключного спростування, через що визнаний цим святим судилищем дуже підозрілим в єресі, що додержуюсь і вірю, нібито Сонце є центр світу і нерухоме, Земля ж не є центр світу і рухається. А тому, бажаючи розвіяти цю сильну підозру, яка законно проти мене спрямована, щоб для неї не було місця як в думках ваших превосходительств, так і в голові кожного католицького християнина,– від чистого серця і з щирою вірою зрікаюся, проклинаю, оголошую ненависними згадані вище хибні погляди і взагалі всякі противні вищезгаданій святій церкві хибні погляди і сектантські думки.

Заприсягаюсь надалі ніколи не говорити і не твердити ні усно, ні на письмі про що б то не було, що може викликати проти мене такого роду підозру, коли ж довідаюсь про кого-небудь, одержимого єрессю або запідозрюваного в єресі, то зобов'язуюсь донести про це св. судилищу або ж інквізиторові, або ординарію тієї місцевості, де живу. Крім того, заприсягаюсь і обіцяю поважати і суворо виконувати всі покути, що наклало або накладе на мене це св. судилище. В разі, якщо я порушу, від чого хай береже мене Бог, якісь з перелічених мною обіцянок, протестів і клятв, нехай зазнаю всіх кар і страти, які встановлені та оголошені св. канонами та іншими загальними і окремими кодексами проти тих, що провинились таким чином. В цьому хай допоможе мені Господь і це його святе Євангеліє, якого торкаюсь власними руками.

Я, вищезгаданий Галілео Галілей, зрікся, покаявся і зобов'язався, як сказано вище, і на підтвердження власноручно підписую оригінал мого відречення, яке я привселюдно прочитав від слова до слова.

Рим, у монастирі Міневрі, 22 липня 1633 р.

Я, Галілео Галілей, зрікся,
як вище сказано, власною рукою.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2. – С.302 – 303)*

## Філіппо Брунеллескі
## (1377 – 1446)

*Філіппо Брунеллескі* – флорентієць, скульптор, архітектор, один з перших вчених інженерів. Приймав участь в розробці проекту з будівництва куполу собору Санта Марія дель Фіоре у Флоренції, в кінцевому підсумку отримав заявку на виконнання робіт і став керівником проекту.

### Творчість Ф. Брунеллескі

Начиная с 1418 года жизнь Брунеллески оказывается прочно связанной с историей флорентийского зодчества его времени. Если до конкурса на строительные леса для купола Брунеллески оставался «частным» человеком, свободным в выборе занятий и развлечений, если он мог позволить себе иногда вести жизнь «гуляки праздного» (Пушкин), то теперь он становится человеком государственным, жизнь которого расписана по часам, который работает сразу на нескольких объектах, руководит большими группами мастеров и рабочих.

Параллельно со строительством Собора в том же, 1419 году, Брунеллески начинает работы по созданию комплекса Воспитательного Дома; занимается перестройкой церкви Сан Лоренцо; в это же время работает на менее ответственных строительных площадках – в капелле Барбадори в церкви Санта Феличита по другую сторону Арно и в Палаццо Барбадори; с 1424 года начинается реконструкция крепостных стен Флоренции; с 1429-го – работы в монастыре Санта Кроче; с 1432-го – перестройка жилых кварталов вокруг Собора – создание разного рода служебных помещений для Опера дель Дуомо; в 1442 году кардинальная перестройка Палаццо дель Парте Гвельфа; реконструкция помещений в Палаццо Синьории (дата не установлена): наконец, в 1446 году, перед самой кончиной мастера, открывается строительная площадь Санто Спирито. Ни одно из начатых Филиппе больших строительств не было им завершено, на всех он был занят, всеми руководил одновременно. При этом следует иметь в виду, что работа в Соборе не ограничивалась для Брунеллески возведением купола, он участвовал в создании гробницы святого Зинобия, строил крипту под алтарем святого, помогал при установке нового органа, монтировке и креплении певческих трибун и выполнял множество других менее ответственных дел. И это только во Флоренции. Параллельно он строил в Пизе, Пистойе, Прато – в эти города ездил регулярно, иногда несколько раз в год; в Сиене, Лукке, Вольтерре, в Ливорно и его окрестностях, в Сан Джованни Ва д'Арно возглавляет фортификационные работы. Он заседает в различных советах, комиссиях, дает консультации по вопросам, связанным с архитектурой, строительством, инженерным делом; его приглашают в Милан в связи с

постройкой собора, спрашивают его совета относительно укрепления Миланского замка; он ездит в качестве консультанта в Феррару, в Римини, в Мантую, проводит экспертизу мрамора в Карраре, куда выезжает неоднократно.

*(Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. – М., 1984. – С. 48)*

## Леонардо да Вінчі (1456 – 1519)

Леонардо да Вінчі – талановитий італійський художник, скульптор, архітектор, глибокий мислитель, видатний інженер, знавець анатомії, фізики, механіки.

## Творчість Леонардо да Вінчі

Он делал рисунки мельниц, сукновальных станков и прочих машин, которые можно привести в движение силой воды, но так как он хотел, чтобы его профессией стала живопись, то много упражнялся в рисовании с натуры, а подчас и в изготовлении глиняных моделей фигур, одевая их в мягкие, пропитанные глиной тряпки, а затем терпеливо принимался их срисовывать на тончайших, уже сносившихся римских и льняных тканях, выполняя на них кончиком кисти в черном и белом цвете чудесные рисунки, о чем можно и сейчас судить по некоторым из них, сделанным его рукой и имеющимся в нашей Книге рисунков. Рисовал он и на бумаге столь тщательно и так хорошо, что нет никого, кому в этих тонкостях когда-либо удалось с ним сравняться; такова принадлежащая мне голова, божественно исполненная серебряным карандашом и светотенью. И этот гений был от Бога преисполнен такой благодати и такой потрясающей силы ее проявления, в согласии с разумом и послушной ему памятью, и он своими рисующими руками так прекрасно умел выражать свои замыслы, что рассуждения его побеждали, а доводы ставили в тупик любого упрямца. Он постоянно делал модели и рисунки, чтобы показать, как возможно с легкостью сносить горы и прорывать через них переходы из одной долины в другую и как возможно поднимать и передвигать большие тяжести при помощи рычагов, воротов и винтов, как осушать гавани и как через трубы выводить воду из низин, ибо этот мозг никогда в своих измышлениях не находил себе покоя, и множество рисунков со следами подобных его мыслей и трудов мы видим рассеянными среди наших художников, да и сам я видел их немало...

В числе этих моделей и рисунков был один, при помощи которого он не раз доказывал многим предприимчивым гражданам, управлявшим в то время Флоренцией, что он может поднять храм Сан Джованни и подвести под него лестницы, не разрушая его, и он их уговаривал столь убедительными доводами, что это казалось возможным, хотя каждый после его ухода в глубине души и сознавал всю невозможность такой

затеи. Он был настолько приятным в общении, что привлекал к себе души людей. Не имея, можно сказать, ничего и мало работая, он всегда держал слуг и лошадей, которых он очень любил предпочтительно перед всеми другими животными, с каковыми, однако, он обращался с величайшей любовью и терпеливостью, доказывая это тем, что часто, проходя по тем местам, где торговали птицами, он собственными руками вынимал их из клетки и, заплатив продавцу требуемую им цену, выпускал их на волю, возвращая им утраченную свободу. За что природа и решила облагодетельствовать его тем, что, куда бы он ни обращал свои помыслы, свой ум и свое дерзание, он в творениях своих проявлял столько божественности, что никогда никто не смог с ним сравняться в умении доводить до совершенства свойственные ему непосредственность, живость, доброту, привлекательность и обаяние.

...Ему казалось, что в тех вещах, которые были им задуманы, рука не способна достигнуть художественного совершенства, поскольку он в своем замысле создавал себе разные трудности, настолько тонкие и удивительные, что их даже самыми искусными руками ни при каких обстоятельствах нельзя было бы выразить. И столько было в нем разных затей, что, философствуя о природе вещей, он пытался распознать свойства растений и упорно наблюдал за вращением неба, бегом Луны и движениями Солнца...

Написал он также в Милане для братьев доминиканцев в Санта Мария делле Грацие «Тайную вечерю», прекраснейшую и чудесную вещь, придав головам апостолов столько величия и красоты, что голову Христа оставил незаконченной, полагая, что ему не удастся выразить в ней ту небесную божественность, которой требует образ Христа. Произведение это, оставшееся в этом виде как бы законченным, неизменно пользовалось величайшим почитанием миланцев, а также иноземцев, так как Леонардо задумал и сумел выразить то сомнение, которое зародилось в апостолах, захотевших узнать, кто предавал их учителя. Недаром во всех их лицах видны любовь, страх и негодование, вернее, страдание из-за невозможности постичь мысль Христа, и это вызывает не меньшее удивление, чем когда в Иуде видишь обратное, – его упорство и его предательство, не говоря о том, что мельчайшая подробность в этом произведении обнаруживает невероятную тщательность, ибо даже в скатерти самое строение ткани передано так, что настоящее реймское полотно лучше не покажет того, что есть в действительности.

Говорят, что настоятель этой обители упорно приставал к Леонардо с тем, чтобы тот закончил эту роспись, так как ему казалось странным видеть, что Леонардо иной раз целых полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы, а настоятелю хотелось, чтобы он никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто полол у него в саду. Не довольствуясь этим, он пожаловался герцогу и так его накалил, что тот был вынужден послать за Леонардо и вежливо его поторопить, дав ему ясно понять, что все это он делает только потому, что к нему пристает

настоятель. Леонардо, поняв, что этот государь человек проницательный и сдержанный, решил обстоятельно с ним обо всем побеседовать (чего он с настоятелем никогда не делал). Он много с ним рассуждал об искусстве и убедил его в том, что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме. И добавил, что ему остается написать еще две головы, а именно – голову Христа, образец для которой он и не собирался искать на земле, что мысль его, как ему кажется, недостаточно мощна, чтобы он мог в своем воображении создать ту красоту и небесную благость, которые должны быть присущи воплотившемуся божеству, а также, что ему не хватает и головы Иуды, которая тоже его смущает, поскольку он не верит, что способен вообразить форму, могущую выразить лицо того, кто после всех полученных им благодеяний оказался человеком в душе своей настолько жестоким, что решился предать своего владыку и создателя мира, и хотя для второй головы он будет искать образец, но что в конце концов, за неимением лучшего, он всегда может воспользоваться головой этого настоятеля, столь назойливого и нескромного. Это дело на редкость рассмешило герцога, который сказал, что Леонардо тысячу раз прав, а посрамленный бедный настоятель стал усиленно торопить пололыщиков своего сада и оставил в покое Леонардо, который спокойно закончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как уже говорилось, незаконченной...

Засим он приступил, но с еще большим усердием, к анатомии людей, пользуясь в этом деле помощью превосходного философа, читавшего в то время в Павии лекции и писавшего об этом предмете, а именно Марк Антонио делла Торре, которому он взамен этого и сам помогал и который был (насколько я слышал) одним из первых, кто начал изучать медицину в свете учения Галена и освещать истинным светом анатомию, остававшуюся до того времени окруженной густым и величайшим мраком невежества. В этом он чудесно использовал гений, труд и руку Леонардо, который составил книгу из рисунков красным карандашом, заштрихованных пером, с изображением трупов, мышц и костей, с которых он собственноручно сдирал кожу и которые срисовывал с величайшей тщательностью. На этих рисунках он изображал все кости, а затем по порядку соединял их сухожилиями и покрывал мышцами: первыми, которые прикреплены к костям, вторыми, которые служат опорными точками, и третьими, которые управляют движениями, и тут же в разных местах он вписывал буквы, написанные неразборчивым почерком, левой рукой и навыворот, так что всякий, у кого нет навыка, не может их разобрать, ибо читать их можно не иначе как с зеркалом... И тому, кто читает эти рукописи, кажется невозможным, чтобы этот божественный дух так хорошо рассуждал об искусстве, мышцах, сухожилиях и сосудах,

причем обо всем с такой обстоятельностью...

Возвращаясь к произведениям Леонардо, скажу, что в его время в Милан прибыл французский король. Когда же в связи с этим попросили Леонардо сделать какую-нибудь диковинную вещь, он сделал льва, который мог пройти несколько шагов, а затем у него разверзалась грудь и он оказывался весь полон лилий...

*(Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. – М., 1994. – Т.3. – С. 16 – 26)*

## Наука

### *Про розвиток науки*

С начала цивилизации общественным укладам причиняло вред не только и не столько деление на угнетателей и угнетенных, сколько деление на людей мысли и людей труда. Образованные люди были выходцами из правящих кругов или их привилегированных прислужников. Подобно самим правителям, никакого или почти никакого прямого отношения к производству они не имели (мы уже упоминали об отдельных исключениях из этого правила в случае греческих инженеров последнего античного периода и некоторых монастырских орденов средневековья). Поэтому наука (или то, что считалось наукой) интересовалась чисто схоластическими теориями о Вселенной и вещах, в ней существующих, не заботясь о совершенствовании или даже простом осмысливании производственных процессов. Но когда капиталисты, непосредственно заинтересованные в производстве, разбогатели и стали влиятельными, тогда ученые, зависящие от их расположения или покровительства, также были вынуждены (разумеется, это относилось не ко всем) заняться вопросами промышленного производства и торговли. Отсюда возникли новые взаимоотношения между ремесленником и ученым: первый стал понимать, что научная теория способна принести ему пользу в делах практических, а второй, в свою очередь, осознавал, что трудовые навыки ремесленника помогают ему в научном раскрытии природы вещей. Таким образом, теория и практика стали друг к другу значительно ближе. А что, кроме науки, может объединять теорию и практику к их взаимной выгоде?..

Начиная с XV века повсюду в Европе, где зарождался капиталистический способ производства, мы обнаруживаем даже в недрах феодализма все больше практически мыслящих ученых и теоретически более подкованных практиков. Иными словами, это был сдвиг к современной науке. Подобная тенденция дала первые плоды уже в 1450 – 1660-е годы... Но полное свое выражение это движение обрело в Англии после революции 1640 года.

*(Липли С. Люди, машины, история. – М., 1970. – С. 112 – 113)*

Идея полета зародилась в древнейшие времена на основе, по-видимому, наблюдений за полетом птиц.

Наиболее глубокие исследования в этот период были проведены Леонардо да Винчи. В трактате «О летании птиц» (1505) он привел результаты своих многолетних наблюдений и размышлений, связанных с природой птичьего полета, в частности о сопротивлении движению воздушной среды. Это было первое научное исследование в истории авиации, намного опередившее научные и технические возможности своего времени. Еще раньше Леонардо да Винчи занимался конструированием различных типов летательных аппаратов для полета человека. Широко известен его проект орнитоптера (машущие крылья приводились в движение мускульной силой человека с помощью различных механизмов), а также проекты парашюта и геликоптера. К сожалению, история не располагает данными об испытании этого орнитоптера, да и нет никаких сомнений, что они были бы неудачными, но смелость и прозорливость конструкторской мысли ученого поражает и наших современников.

Понадобилось около полутора веков, на протяжении которых отмечено еще немало попыток осуществить полет человека подобно птицам – с помощью машущих крыльев, чтобы стала отчетливо понятной неплодотворность этого пути. Первым это понял итальянский ученый Джиованни Борелли, который выявил значительную разницу в относительном весе мышц у птиц и человека и сделал вывод, что полет человека силой мускулов осуществлен быть не может. К такому же выводу, независимо от Борелли, пришел и английский механик Роберт Гук, считавший, что человек полетит только с помощью механического двигателя. Однако попытки летать с помощью машущих крыльев продолжались по крайней мере до середины XVIII в.

К 1670 г. относится первая из известных попыток дать проект летательного аппарата легче воздуха. Итальянский священник и ученый Франческо Лана пришел к мысли, что легкие тонкостенные шары обладают подъемной силой, а следовательно, должны всплывать в атмосфере. Пользуясь научными трактатами Галилея и Торричелли, он сделал весовой расчет «летучей барки» (1670 г.) – судна, поднимающегося с помощью четырех медных шаров диаметром 8 м, из которых выкачан воздух. Представления о существовании атмосферного давления не получили еще тогда достаточного распространения, и Лана (да и многие его современники, в частности Лейбниц) не знал, что его тонкостенные шары должны быть сплющены внешним давлением.

Бурное развитие мануфактурного производства в XVIII в. послужило мощным импульсом для развития точных и эмпирических наук и изобретательства. В истории авиации этот этап характеризуется интенсивным накоплением научных знаний и опыта. Вместе с известными

достижениями промышленного производства это в конечном счете привело к созданию первых практических летательных аппаратов – воздухоплавательных средств.

*(Техника в ее историческом развитии. От появления ручных орудий труда до становления техники машинного производства / Под ред. С.В. Шухардина. – М., 1979. – С. 333)*

## КУЛЬТУРА НОВОГО ЧАСУ

Культура Нового часу охоплює період XVII – XIX ст. Розвиток нового буржуазного суспільства супроводжувався змінами не тільки в економіці, політиці та соціальних відносинах, він змінював свідомість людей. Найважливішим фактором такої зміни була наука і, перш за все, експериментально-математичне природознавство, яке започаткувалось у XVII ст.

Найвагомішими складовими культури Нового часу вважаються Реформація та Просвітництво (у сфері світоглядно-політичних орієнтацій), раціоналізм і емпіризм (у сфері філософських дискусій), бароко та класицизм (у художній сфері).

Просвітництво (XVIII ст.) поширило ідеї раціоналізму за межі вузького кола вчених на всі верстви населення; воно започаткувало суспільні та правові ідеї, які лягли в основу державного будівництва сучасної західної цивілізації.

### *Про абсолютизм*

Именно в эпоху абсолютизма сложилось убеждение, что человек имеет право называться человеком, если принадлежит к высшему сословию – дворянству.

На этом основании государь окружал себя только дворянами, был доступен только дворянам, и только дворянство имело права. «Король абсолютен только по отношению к народу, к мещанству и крестьянству, а также к отдельным представителям дворянства (к которому можно вполне отнести и высшее духовенство), но не по отношению к дворянству как сословию. Государство становится собственностью короля, однако доходы – собственность дворянства. Дворянство все: на него работают крестьянин и ремесленник, для него содержится армия, для него создаются должности и ему принадлежат доходы государства.

Подобное презрение к ротюре (*roture – чернь)* было неотделимо от соответствовавшего ему прямо противоположного умонастроения, выливавшегося в своем крайнем выражении в чувство собственного богоподобия. Абсолютный государь становится в своих глазах, а также в глазах всего мира высшим земным существом, становится владыкой «божьей милостью». Власть его не от народа, и он ответственен только перед Богом... Из такого воззрения само собой возникает убеждение, что

единственный и высший закон для страны – его благо, его удовольствие: воля короля – высший закон. Этот принцип становится во всех странах общим мнением, получает всеобщее признание, возводится в догмат, который в продолжение столетий принимается на веру и если критикуется, то только украдкой и тайком. Фраза «Потому, что нам так хочется» все оправдывала или же опровергала.

Наука и искусство обязаны прославлять лишь короля, и они в самом деле поют только ему – всемогущему – хвалу. История становится описанием героизма и подвигов его и его предков. В его и их лице на землю спустился самый блестящий и гордый род. Монарх полон мудрости и добродетели. Никогда раньше мир не видал подобного соединения в одном человеке благородства, величия и возвышенности.

Официальная любовница вызывала презрение разве только в сердце ее конкуренток. Раз ее красота и любовь заслужили королевское внимание, то она сама становилась «божьей милостью». И это положение пытались даже научно обосновать. В своей «Придворной философии» знаменитый Томазиу из Галле говорит: «Когда речь идет о князьях и господах, то нет места odium in concubinas (ненависти к метрессам), ибо князья и господа обязаны отдавать отчет в своих поступках только Богу, в силу чего на любовницу видимым образом падает некий отсвет от ореола ее любовника».

Так как смертный не в состоянии прямо смотреть на солнце, то к воплотившемуся в земном теле божеству подходят не иначе, как склонив голову, колена, а речь становится заглушенной, так как слишком громкое слово нарушило бы почтение. Аудиенция, милостиво дарованная, превращается в акт боготворения... Склонив колена, приветствуют монарха даже придворные, как и прохожие на улице. Когда по дороге мчится королевская карета, кавалеры и дамы бросаются в ров и ждут на коленях, пока она проедет. Мимоходом брошенный на них случайный взгляд служит им достаточным вознаграждением за то, что они встают с земли, покрытые грязью. И даже если в карете никого нет, ей оказывается такое же почтение.

Абсолютный монарх под гипнозом своего видимого всемогущества, очутившегося в его руках только благодаря противоположности интересов боровшихся общественных сил, в самом деле искренне верил, что все это так и быть должно. Он нисколько не сомневался, что в нем живет и действует само божество. Французские короли одним прикосновением руки лечат болезни и недуги, порой действительно исцеляя больных: чудо это творила вера.

В этом – ключ к разгадке и логическое оправдание всех поступков самодержавного государя. Божество может распорядиться всем. Оно вольно над жизнью и свободой подданных, в особенности же над их собственностью. Все принадлежит по праву королю. Все государство – его личное владение. При Людовике XIV не раз серьезнейшим образом обсуждался вопрос, «не следует ли королю фактически взять в свои руки

все земли и доход Франции». К этой удивительной мысли все снова и снова возвращались. В инструкции, составленной по поручению короля для дофина, говорится: «На том же основании все, что находится в пределах наших владений, принадлежит нам, что бы оно ни было. Вы должны быть убеждены в том, что короли от природы имеют право свободного и полного распоряжения всем имуществом клира и мирян и могут каждую минуту, подобно мудрым управляющим, им воспользоваться для нужд государства»...

*(Фукс Э.Иллюстрированная история нравов: Галантный век. – М.,1994. – С.11 – 35)*

## Шарль Луі Монтеск'є
## (1689 – 1755)

Шарль Луі Монтеск'є – відомий французький філософ-просвітник, один із співробітників «Енциклопедії», досліджував проблему сутності держави, сформулював ідею про те, що закони держави і форми політичного устрою залежать від природних умов, зокрема від клімату (це вчення отримало назву *географічного детермінізму*).

### *Про вплив клімату на політичний устрій*

Если справедливо, что характер ума и страсти сердца чрезвычайно различны в различных климатах, то законы должны соответствовать и различию этих страстей, и различию этих характеров.

Холодный воздух производит сжатие окончаний внешних волокон нашего тела, отчего напряжение их увеличивается и усиливается приток крови от конечностей к сердцу. Он вызывает сокращение этих мышц и таким образом еще более увеличивает их силу. Наоборот, теплый воздух ослабляет наружные волокна, растягивает их и, следовательно, уменьшает их силу и упругость.

Поэтому в холодных климатах люди крепче. Деятельность сердца и реакция окончаний волокон там совершаются лучше, жидкости находятся в большем равновесии, кровь энергичнее стремится к сердцу, и сердце в свою очередь обладает большей силой. Эта большая сила должна иметь немало последствий, каковы, например, большее доверие к самому себе, т.е. большее мужество, большее сознание своего превосходства, т.е. меньшее желание мстить, большая уверенность в своей безопасности, т.е. больше прямоты, меньше подозрительности, политиканства и хитрости. Поставьте человека в жаркое замкнутое помещение, и он по вышеуказанным причинам ощутит очень сильное расслабление сердца. И если бы при таких обстоятельствах ему предложили совершить какой-нибудь отважный поступок, то, полагаю, он выказал бы очень мало расположения к этому. Расслабление лишит его душевной бодрости, он будет бояться всего, потому что будет чувствовать себя ни к чему не

способным. Народы жарких климатов робки, тогда как старики-народы холодных климатов отважны, как юноши...

В климате чрезмерно жарком тело совершенно лишается силы. Тогда расслабление тела переходит на душу: такой человек ко всему равнодушен, не любопытен, не способен ни на какой благородный подвиг, ни на какое проявление великодушия, все его склонности приобретают пассивный характер, лень становится счастьем, там предпочитают переносить наказания, чем принуждать себя к деятельности духа, и рабство кажется более легким, чем усилия разума, необходимые для того, чтобы самому управлять собою...

В Азии всегда были обширные империи; в Европе же они никогда не могли удержаться. Дело в том, что в известной нам Азии равнины гораздо обширнее и она разрезана горами и морями на более крупные области; а поскольку она расположена южнее, то ее источники скорее иссякают, горы менее покрыты снегом и не очень многоводные реки составляют более легкие преграды.

Поэтому власть в Азии должна быть всегда деспотической, и если бы там не было такого крайнего рабства, то в ней очень скоро произошло бы разделение на более мелкие государства, несовместимое, однако, с естественным разделением страны.

*(Монтескье Ш.Л. О духе законов // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1970. – Т.2. – С. 542 – 544)*

## Жан-Жак Руссо
## (1712 – 1778)

Жан-Жак Руссо – один із найвідоміших філософів-просвітників. Народився в Женеві (в родині годинникаря), значну частину життя провів у Франції, співробітничав у «Енциклопедії».

### *Про походження нерівності між людьми*

...Первый, кто напал на мысль, огородив участок земли, сказать: «Это мое» – и нашел людей, достаточно простодушных, чтобы этому поверить, был истинным основателем гражданского общества. От скольких преступлений, войн и убийств, от скольких бедствий и ужасов избавил бы род человеческий тот, кто, выдернув колья и засыпав ров, крикнул бы своим ближним: «Не слушайте лучше этого обманщика, вы погибли, если способны забыть, что плоды земные принадлежат всем, а земля – никому!» Но весьма вероятно, что дела не могли уже тогда оставаться дольше в том положении, в каком они находились. Идея собственности, зависящая от многих идей предшествующих, которые могли возникнуть лишь постепенно, не внезапно сложилась в уме человека. Нужно было далеко уйти по пути прогресса, приобрести множество технических

навыков и знаний, передавать и умножать их из века в век, чтобы приблизиться к этому последнему пределу естественного состояния.

*(Руссо Ж.-Ж. Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1970. – Т.2. – С. 561 – 562)*

### *Театр*

К числу главных развлечений эпохи абсолютизма принадлежит и театр...

Этим целям служили комедия и фарс, содержание которых было часто не чем иным, как драматизированной порнографией и притом часто порнографией грубейшего сорта, о которой мы в настоящее время едва можем себе составить представление. Англичанин Дж. Колльер свой памфлет (1698) против царящей на сцене безнравственности начал следующими словами: «Так как я убежден, что в наше время нигде не господствует в такой мере безнравственность, как в театрах и игорных домах, то я не сумею лучше использовать свое время, как направляя против нее свое сочинение».

Эта оценка вполне приложима к театру всех стран, то есть к большинству пьес, которые особенно нравились публике. Стиль большинства комедий и фарсов, даже более приличных, лучше всего можно охарактеризовать тем, что в них обыкновенно речь идет лишь о мимической перифразе флирта, начинавшегося дерзкими жестами и грубыми ласками и заходившего даже дальше полового акта... Обычным содержанием всех комедий было Avant, Pedant и Apres акта со всеми их случайностями, разочарованиями и в особенности – триумфами. В более серьезных пьесах на особенный успех могли всегда рассчитывать сцены насилия. Главной задачей автора было не только как можно больше приблизиться к действительности, но и как можно больше подчеркнуть гротескным преувеличением каждую эротическую ситуацию и каждый эротический вариант. Если слов было недостаточно, то жест и мимика должны были быть откровеннее; кроме того, они должны были рельефнее оттенять каждое слово.

Что эти мимические жесты были в центре внимания, видно хотя бы уже из того, что главным действующим лицом всегда была одна и та же фигура – арлекин, преимущественно отличавшийся такими сальностями. Чтобы иллюстрировать характер мимики одним классическим примером, упомянем, что один из излюбленнейших трюков арлекина долгое время состоял в том, что в момент любовного объяснения или других пикантных положений он неизменно терял на сцене штаны. Родиной этих мимических и словесных скабрезностей была Англия, откуда они зашли и в Германию. Развитие в сторону открытого цинизма совпало здесь, как и во Франции и Италии, с развитием абсолютизма.

Первоначально единственными актерами были мужчины, исполнявшие также женские роли. Это вполне отвечало стилю и гротескным намерениям фарса. Мужчина в женской роли мог гораздо сильнее отвечать на дерзкие авансы партнера или же ограждать себя от них. Однако в один прекрасный день выяснилось, что без женщины-актрисы не обойтись... Это произошло во второй половине XVII в., сначала в Англии, в 1660 г., потом во Франции и в Германии.

И женщина, прежде всего в Англии, как нельзя лучше выполняла предъявленные к ней с «утончившимся» вкусом требования. Об английских комедиях эпохи Реставрации и исполнявших в них женские роли актрисах говорит Маколей в своей «Истории Англии»: «Эпилоги отличались крайней разнузданностью. Их произносили обыкновенно наиболее популярные актрисы, и ничто так не приводило в восхищение испорченную публику, как если бы самые скабрезные стихи произносились красивой девушкой, о которой все были убеждены, что она еще невинна»...

Серьезный поворот от этого господства на сцене скабрезности произошел только тогда, когда буржуазные идеи победили и в жизни. Там, где это случилось раньше, и театр раньше был очищен от грязи и сальностей.

Наряду с комедиями и фарсами особенно привлекали публику танцы и балет. Одно время они даже возбуждали в ней еще больший восторг, чем драматизированные в комедии сальности, так что в каждой даже небольшой труппе комедиантов, имелась пара танцоров, а в более значительных – и целый балет...

История театра всех стран рассказывает о настоящих оргиях, устраивавшихся в этих ложах во многих театрах. В романе «Английский шпион» говорится о том, что однажды, когда в одном из парижских театров произошла паника, вызванная пожаром, и публика темных лож была извещена о грозящей опасности, то в некоторых из них все дамы оказались голыми, «если только галантность не требует назвать даму одетой, раз она в чулках и башмаках».

*(Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. – М., 1994. – С. 459 – 463)*

### *Салони*

Салон представлял собой специфическую форму общественности. Однако интеллектуальная культура, воплощенная в салоне, переоценивалась большинством исследователей. Нет никакого сомнения, что существовал ряд салонов, где остроумие вспыхивало каждый день новым фейерверком, где рождались все те смелые идеи, которые должны были привести к преобразованию общества, где происходили аванпостные стычки новой эпохи. Таковы были знаменитые парижские салоны, где царили идеи и дух энциклопедистов; салон г-жи Дюдефан, где бывал Д'Аламбер; г-жи Д'Эпине, где тон задавали Дидро и Гримм; г-жи Жоф-

френ, где можно было встретить Монтескье, и десяток других.

Из книги «Анекдоты и остроумные выражения XVIII в.» приведем следующие примеры, которые характеризуют господствовавший в некоторых салонах развязный тон. Речь идет о кружке регента Франции герцога Орлеанского:

«Однажды регент ужинал с г-жой Парабер, архиепископом Камбре и Лоу. После ужина ему принесли бумагу для подписи. Он хотел взять перо, но был так пьян, что не мог его держать. Он передал перо г-же Парабер и сказал ей: «Подпиши, б...» Она возразила, что не имеет права подписывать. Тогда он вручил архиепископу и сказал: «Подпиши, сутенер». Тот тоже отказался. Тогда регент передал перо Лоу со словами: «Подпиши, мошенник!» Но и он отказался. Тогда регент пустился в следующие меткие размышления: «Что за превосходно управляемое государство! Оно управляется проституткой, сутенером, мошенником и пьяным». И подписал бумагу».

*(Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. – М., 1994. – С. 471 – 474)*

### *Розвиток техніки*

5 июня 1783 г. братья Жозеф и Этьен Монгольфье осуществили первый беспилотный пуск аэростата диаметром 11,5 м, выполненного из оклеенного бумагой холста с веревочной сеткой и наполненного горячим воздухом. Таким образом, создание легкой, герметичной и устойчивой по форме оболочки позволило реализовать принцип, по которому в сплошной среде тело, обладающее весом меньше вытесненной им массы этой среды, всплывает вверх. 19 сентября в Версале братья Монгольфье запустили первый баллон с животными, а 21 ноября 1783 г. в Париже был осуществлен первый полет людей (Пилатр де Розье и Д'Арланд). Баллон имел диаметр 15 м, вес 675 кг и пробыл в воздухе с двумя пассажирами 20 мин.

Одновременно французский ученый Жак Шарль создал и запустил баллон, наполненный водородом. В отличие от шара братьев Монгольфье этот более совершенный летательный аппарат (его подъемная сила на единицу веса конструкции была в несколько раз выше) был создан в результате целенаправленного освоения достижений науки (открытие в 1766 г. водорода Кавендишем, исследования Лавуазье о подъемной силе газовых оболочек и др.) и промышленности (получение каучука, примененного Шарлем в конструкции оболочки баллона). Первый полет людей на баллоне Шарля диаметром 9 м (сам изобретатель и Робер) состоялся 1 декабря 1783 г. Было покрыто расстояние около 40 км. Совершенство конструкции баллона Шарля выразилось также в различных технических деталях, облегчающих его эксплуатацию (сетка для подвески гондолы, клапан стравливания газа для спуска, балласт, якорь и др.). Так был открыт путь к практическому воздухоплаванию.

Уже в XVIII в. многие ученые, предвидя недостаточную эффективность воздухоплавательных летательных аппаратов, искали пути к созданию аппаратов тяжелее воздуха. Так, в 1716 г. Эммануэль Сведенборг описал проект самолета, приводимого в движение качающимся жестким крылом. В 1754 г. русский ученый М. В. Ломоносов построил первую действующую модель геликоптера с пружинным моторчиком. Известен также проект самолета М. Бауэра, относящийся к 1764 г. (обнаружен в 1921 г.). На весьма тщательном чертеже этого летательного аппарата видно жесткое несущее крыло и качающееся (типа байдарочного весла) крыло для создания движущей силы. В 1768 г. возник проект конверто-плана – летательного аппарата с винтами для подъема и горизонтального перемещения, приводимыми во вращение пилотом («птерофор» Пауктона).

В конце XVIII и в начале XIX в. было предпринято немало других попыток спроектировать и построить летательные аппараты тяжелее воздуха. Однако большая часть их по вполне понятным причинам шла по бесперспективному пути – реализации в машине принципа полета птиц. В то же время воздухоплавание уже в конце XVIII в., сразу же после первых полетов аэростатов братьев Монгольфье и Шарля, развивалось весьма бурно и во многих странах. Однако огромный энтузиазм, вызванный, как казалось, долгожданным разрешением проблемы полета, быстро сменился скепсисом в связи с новой проблемой. Оказалось, что аэростаты совершенно непригодны для решения транспортных задач – неуправляемые и не имеющие собственного двигателя, они оказались лишь «послушной игрушкой ветров». Назрела необходимость создания средств управления воздухоплавательными летательными аппаратами.

Первые проекты управляемых аэростатов появились уже в 1784 г. Сначала Ж. Бланшар в 1784 г. установил на аэростат крыльчатые весла и паруса (он же впервые благополучно сбросил с баллона с парашютом собак). Человек на парашюте впервые спустился в 1797 г.

Затем инженер Менье в 1785 г. предложил использовать для движения аэростата воздушные винты, приводимые во вращение экипажем, а для управления – руль. Для уменьшения аэродинамического сопротивления предложил сделать форму аэростата вытянутой, каплевидной. По сути дела, это был первый проект дирижабля.

В начале 1785 г. Бланшар впервые пересек на баллоне пролив Ла-Манш, а через несколько лет началось практическое применение аэростатов (сначала привязных) для военных целей – разведки и корректировки артиллерийского огня. В июне 1804 г. русский ученый Я. Д. Захаров впервые провел из корзины аэростата научные наблюдения и замеры. Через два месяца с научными целями поднялся в воздух Ж. Гей-Люссак. Таким образом, воздухоплавание с первых своих практических шагов решало не только транспортные, но и научные (а также военные) задачи, что определило его назначение на многие годы вперед.

Последующее развитие воздухоплавания на протяжении нескольких десятилетий сводилось к поиску средств управления аэростатами, т. е. их возможности летать в нужном направлении с заранее намеченными точками посадки. Известны многие попытки применить на аэростатах машущие крылья, гребные колеса, воздушные винты и т.д. Однако отсутствие мощных источников энергии не позволяло решить эти задачи даже с минимальной эффективностью.

Первые десятилетия XIX в. ознаменовались, как известно, широким распространением паровых машин. Усовершенствование их посредством применения жаротрубных и водотрубных котлов высокого давления (до 5 – 7ат), использование перегрева пара, а также теоретические исследования в области термодинамики (Карно, Джоуль, Клаузиус и др.) привели к повышению их компактности и уменьшению веса. Это натолкнуло ученых и инженеров, занимавшихся воздухоплаванием, на возможность применения паровой машины для движения аэростатов.

Первым предложил это сделать английский ученый и изобретатель Джон Кейли в 1816 г. (задача поиска механического двигателя для «воздушного судоходства» была поставлена им еще в 1809 г.). В своем проекте Кейли дал расчет конструкции и энергетики аэростата (дирижабля) длиной 90 м с экипажем 7 чел. Паровая машина мощностью 1 л. с. и весом около 100 кг должна была сообщить аэростату скорость около 25 км/ч. Конечно, расчеты эти были ошибочными, что вскоре понял и сам Кейли. Кроме того, Кейли в своем проекте предложил ряд конструктивных идей, также опередивших свое время: разделение баллона на отсеки, жесткая конструкция – с деревянным каркасом или листовой обшивкой.

Идеи Кейли распространились, и в течение нескольких лет возник ряд интересных проектов дирижаблей с паровыми двигателями. Первым осуществил проект такого летательного аппарата француз Анри Жиффар. В 1851 г. он получил привилегию на «применение пара к воздухоплаванию». 24 сентября 1852 г. состоялся первый полет дирижабля Жиффара (длина баллона 44 м, диаметр 12 м) с подвешенной в гондоле паровой машиной его конструкции (мощность 3 л. с., вес с котлом 150 кг). На дирижабле имелся также парус. Однако полностью справиться с ветром не удалось, поскольку мощность мотора оказалась слишком мала. И все же Жиффар убедился, что дирижабль в полете вполне управляем. Достижения Жиффара, несмотря на многочисленные попытки его последователей, не были превзойдены вплоть до 1880-х годов.

Наряду с поисками механического двигателя для аэростатов в середине XIX века возникло немало проектов реактивных двигательных установок. В 1849 г. русский инженер И.И. Третеский предложил несколько проектов аэростатов с реактивной тягой, получаемой вследствие истечения различных рабочих тел: паров воды (или спирта), сжатого воздуха и пороховых газов. Проекты дирижаблей, приводимых в движение

реактивными двигателями, были созданы испанцем Макларетом в 1852 г., Н.М. Соковниным в 1866 г. и др.

В 60 – 70-х годах XIX в. развитие аэростатов переживало некоторый кризис, но были достигнуты некоторые успехи в их практическом применении в научных (для высотных исследований – Тиссандье, 1872 г.) и в военных целях (в том числе – для бомбардировки с воздуха, впервые – в Австрии, 1849 г.). В этот период велись интенсивные работы по созданию летательных аппаратов тяжелее воздуха и интерес к аэростату заметно остыл.

*(Техника в ее историческом развитии. От появления ручных орудий труда до становления техники машинного производства / Под ред. С.В.Шухардина. – М., 1979. – С. 335 – 339)*

## Архітектура і будівництво

### *Мистецтво бароко*

Искусство барокко возродило некоторые общие признаки ренессансной культуры – ее широкий, утверждающий характер, энергичный оптимизм, цельный последовательный взгляд на мир, приверженность к ансамблю и синтезу искусств. При этом выявляется иной пафос барокко, строящийся на напряженных контрастах, антитезах, драматическом противоположении земного и небесного, реальности и фантазии, духовного и телесного, изысканного и грубого, аристократического и народного. Из этих антитез рождается патетически приподнятый тон прославления, превознесения, переплетения крайностей, бурной динамики, безудержных гипербол, захватывающих страстей и внезапных аффектов. Барокко утвердилось впору интенсивного складывания наций и национальных государств. Но не буржуазная Голландия и не абсолютистская Франция стали центрами рождающегося барокко. Этот стиль расцвел сначала в странах, где господствовала землевладельческая знать, где торжествовали феодальная реакция и католицизм, где основная масса народа была крестьянской массой. Такими странами были Италия, Фландрия, Испания и Португалия, Южная Германия, Австрия. Отсюда барокко распространялось в страны Нового Света, на север Германии, в Скандинавию, Восточную Европу...

Особенно характерны для барокко живописность и иллюзорность, балансирование на грани реального и воображаемого, стремление к обману глаз, к выходу из изображенного пространства в реальное пространство, где находится зритель, к слиянию видов искусств, образующих торжественное эффектное зрелище, монументально-декоративное единство, поражающее своим размахом воображение. Улица, площадь, городской ансамбль с фигурными площадями, с веером расходящихся улиц, с привольно раскинувшимися, широкими, как бы растекающимися лестницами, парковые ансамбли с дворцами, с

чередованием террас, нимфеев, водоемов, гротов или же с геометрическими узорами зеленых партеров и бассейнов, с подстриженными деревьями и боскетами – все это стало пониматься как стройно организованное, развивающееся в пространстве целое, многообразие которого раскрывается зрителю при движении по ансамблю.

Дворцы, виллы, церкви барокко благодаря сложным, часто криволинейным, планам и очертаниям, слитности как бы подвижных, текучих форм, роскошной, причудливой пластике фасадов, обилию архитектурных и скульптурных украшений, беспокойной игре светотени приобретают живописность и изменчивость; завязывается сложное взаимодействие динамичной массы барочных сооружений и бесконечного мирового пространства. Особенно великолепны парадные залы и внутренние лестницы: архитектура здесь сливается с многоцветной скульптурой, лепкой, резьбой; зеркала и росписи создают иллюзию бесконечно расширяющегося, не имеющего границ пространства, расписные потолки-плафоны изображают разверзшиеся своды, где среди облаков теснятся многочисленные летящие фигуры. Столь же бурного движения, напряженных контрастов света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур исполнены скульптура и живопись барокко, где все дышит, движется, как бы меняется на глазах.

*(Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII в. – М., 1974. – С. 23 – 25)*

### *Бароко, рококо і абсолютизм*

Стиль барокко – художественное отражение княжеского абсолютизма, художественная формула величия, позы, представительности. Абсолютизм создал особый стиль дворцовых построек. Дворец уже не крепость, как в Средние века, пробуждающая в обитателях чувство безопасности от нападений и неожиданностей, а низведенный на землю Олимп, где все говорит о том, что здесь обитают боги. Обширная передняя, огромные залы и галереи. Стены покрыты сверху донизу зеркалами, ослепляющими взоры. Без зеркал не могут обойтись ни поза, ни жажда представительствования. Ничто не должно быть скрываемо; все должно стать выставкой богоподобия – даже сон государя. Сады и парки, окружающие на значительном расстоянии дворец, выстроенный в стиле барокко, – сверкающие поляны Олимпа, вечно смеющиеся и вечно веселые. Весна превращена в отягченную плодами осень, зима становится напоенным ароматами летом. Опрокинуты все законы природы, и только воля государя повелевает ею...

Выше монарха ни в идее, ни на практике нет никого. Вот почему дворец в стиле рококо, последнего звена в развитии архитектуры эпохи абсолютизма, всегда одноэтажен, ибо никто не должен и не может стоять или ходить над его головой: он – церковь, идея божества в переводе на мирской язык. В лице абсолютного государя по земле шествует само

божество. Отсюда великолепие, отсюда золотом сверкающая пышность, в которую облекается абсолютный монарх. Золото и драгоценные каменья – его одежда; золотом и блеском сверкает ливрея его придворных лакеев. Из золота сделаны: стул, на котором он сидит, стол, за которым он обедает, тарелки, с которых он ест, приборы, которыми он пользуется. Золотом и серебром затканы занавески над его ложем, обои на стенах. Со всех сторон, заливая его своим блеском, окружает его золото. Золотом украшена упряжь его лошадей, и он едет по улицам города в золотой колеснице. Вся его жизнь, весь его придворный штат облачены в золото. Все залито светом, а свет стал золотым. Ослепительно сияют тысячи свечей в его хоромах в праздничные дни, и все снова и снова отражают покрытые зеркалами стены. Он сам есть свет, и вот почему он всегда окружен светом. Этим объясняется также чопорный, до мельчайших подробностей предусмотренный церемониал, которым обставлена каждая услуга, оказываемая ему с момента пробуждения и до минуты погружения в сон. Этот церемониал превращает самое ничтожное действие в акт первостепенной государственной важности, лишает даже самую противную услугу ее унизительного характера. Ежедневный присмотр за уборной французских королей – почетная должность, исполняемая доподлинным герцогом. Вот почему государь далее постоянно окружен плеядой придворных. Одинок только ничтожный и бессильный. Знаку всемогущего повинуется вся Вселенная. Придворные – вестники его могущества.

*(Фукс Э. Иллюстрированная энциклопедия нравов: Галантный век. – М., 1994. – С. 13 – 15)*

### *Площа святого Петра*

Площадь является шедевром Джон Лоренцо Бернини. На нее можно попасть, пройдя современную виа делла Кончильяционе (ул. Примирения), открытую в 1937 г., которая позволила создать сценографическую проспективность монументальному комплексу св. Петра. Овальная площадь, шириной 240 м, обрамлена полукругом величественных колоннад работы Бернини (1656 – 1667), состоящих из 284 дорических колонн в четыре ряда, над которыми установлены 140 статуй святых и мучеников. По обеим сторонам площади расположены два величественных фонтана работы Мадерно. В самом центре площади находится огромный египетский обелиск, относящийся к I в. до н.э., который был привезен в Рим Калигулой для украшения своего цирка, а в 1586 г. был установлен на этом месте (это было нелегким делом, на которое потребовалось более четырех месяцев и в котором было задействовано около тысячи человек). На вершине обелиска хранится реликвия Креста.

*( Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии.– Флоренция,1998. – С.46)*

## *Собор святого Петра*

Базилику св. Петра начали строить в 324 г., она предназначалась для хранения останков апостола Петра. Этот наиболее величественный монумент христианской церкви претерпел продолжительные конструктивные перестройки.

Первоначальная базилика представляла собой пятинефное здание с одним портиком и мозаичным фасадом. В XV в. после оседаний, которые подвергли риску устойчивость здания, Николай V приказал разрушить его, поручив реконструкцию Бернардо Росселлино. После смерти папы работы были остановлены и возобновлены только лишь в 1506 г. папой Юлием II под руководством Браманте. Но и он не смог полностью реализовать проект, над которым продолжили работу Рафаэль, Антонио да Сангалло, Перуцци и Микеланджело. Именно Микеланджело спроектировал по рисунку Браманте (частично изменив его) гигантский купол (1507 г.), вдохновляясь куполом Флорентийского собора. После смерти Буонарроти купол был закончен в 1590 г. Доменико Фонтана и Джакомо Делла Порта.

В следующем веке Карло Мадерно удлинил нефы, преобразовав планировку в латинский крест и построив величественный фасад в 1614 г. Собору предшествует портик, под которым находятся пять дверей, последняя справа – Порта Санта. В центре – Порта Филарета с бронзовыми рельефами, выполненными Филаретом в 1433 г.; последняя слева – Порта делла Морге (Врата Смерти) работы Манцу (1964 г.). Возвышенно гармоничный интерьер огромных размеров: общая длина свыше 210 м, ширина трансепта 137 м, высота среднего нефа 44 м, общая высота купола 136 м. Центральный неф поддерживают восемь огромных пилястров (первые три дополнены Мадерно), он имеет бочарный свод, украшенный позолоченными кессонами. К последнему правому пилястру прислонена почтенная бронзовая статуя св. Петра, которая восходит ко второй половине XIII в. и приписывается Арнольфо ди Камбио. В левом нефе прекрасная гробница Иннокентия VIII работы Антонио дель Поллайоло (1498 г.); в правом нефе (первая капелла) – знаменитая Пьета, выполненная двадцатипятилетним Микеланджело в 1499 г., была установлена на этом месте в 1749 г.

Под куполом находится папский алтарь и конфессия работы Мадерно, в форме полукруга с балюстрадой, на которой установлены 99 постоянно включенных ламп, освещающих гробницу св. Петра. Над алтарем – величественный бронзовый балдахин (1624 – 1633), являющийся шедевром Бернини, который заменил традициональную дароносицу просторной структурой в форме балдахина с высочайшими спиралеобразными колоннами. На трибуне – Кафедра св. Петра, барочное произведение из позолоченной бронзы, также работы Бернини (1656 – 1665). По обеим сторонам кафедры – надгробные памятники: слева – гробница Павла III (1575 г.) работы Гульельмо Делла Порта; справа –

гробница Урбана VIII (1647 г.), работа Бернини. На пилястрах купола – четыре колоссальные статуи (св. Лонгин со стрелой, также работы Бернини); в правом трансепте – гробница Климента XIII (1792 г.), один из шедевров Кановы; в левом трансепте – гробница Александра VII (1687 г.), поздняя работа Бернини; в прилегающей капелле находится мраморная алтарная пала работы Ангарди (Св. Лев встречает Аттилу, 1650 г.).

*(Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии.– Флоренция, 1998. – С.47 – 48)*

### *Мистецтво класицизму*

Классицизм – законная гордость французской культуры XVII века; он свидетельствует о поразительной целеустремленности ее корифеев. Философия Декарта поставила краеугольным камнем мироздания мысль, а его дедуктивный математический метод мышления позволял как бы воссоздать идеальную логическую конструкцию вселенной и человеческой природы. Классические драмы Корнеля дали обществу программу, ставящую выше всего разум и долг, интересы общества и государства. Наконец, Пуссен стал создателем наиболее универсальной доктрины классицизма, связывающей идеалы красоты, истины и добра с разумом, закономерностью, целесообразностью и справедливостью.

*(Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII в. – М., 1974. – С. 27)*

## Побут і традиції

### *Про жінок XVIII ст.*

В своей известной книге «Женщина в XVIII в.» братья Гонкуры прекрасно охарактеризовали этот золотой век женщины: «В эпоху между 1700 и 1789 гг. женщина не только единственная в своем роде пружина, которая все приводит в движение. Она кажется силой высшего порядка, королевой в области мысли. Она – идея, поставленная на вершине общества, к которой обращены все взоры и устремлены все сердца. Она – идол, перед которым люди склоняют колена, икона, на которую молятся. На женщину обращены все иллюзии и молитвы, все мечты и экстазы религии. Женщина производит то, что обыкновенно производит религия: она заполняет умы и сердца. В эпоху, когда царили Людовик XV и Вольтер, в век безверия, она заменяет собою небо. Все спешат выразить ей свое умиление, вознести ее до небес. Творимое в честь ее идолопоклонство поднимает ее высоко над землей. Нет ни одного писателя, которого она не поработила бы, ни одного пера, которое не снабжало бы ее крыльями. Даже в провинции есть поэты, посвящающие себя ее воспеванию, всецело отдающиеся ей. И из фимиама, который ей расточают Дора и Жентиль Бернар, образуется то облако, которое служит троном и алтарем для ее апофеоза, облако, прорезанное полетом голубей и усеянное дождем из

цветков. Проза и стихи, кисть, резец и лира создают из нее, ей же на радость, божество, и женщина становится в конце концов для XVIII в. не только богиней счастья, наслаждения и любви, но и истинно поэтическим, истинно священным существом, целью всех душевных порывов, идеалом человечества, воплощенным в человеческой форме».

Удовлетворение чувственности – таков общий закон морали: нравственности противоречит только отказ. Женщина поэтому с самого начала готова уступить. Ее колебания – только средство увеличить наслаждение мужчины. Один из величайших мастеров по части галантности, граф Тилли, говорит в своих мемуарах: «Во Франции необходимо пустить в ход немало прилежания, ловкости, внешней искренности, игры и искусства, чтобы победить женщину, которую стóит победить. Приходится соблюдать формальности, из которых каждая одинаково важна и одинаково обязательна. Зато почти всегда есть возможность насладиться победой, если только нападающий не болван, а женщина, подвергшаяся нападению, не олицетворение добродетели»...

Все грубое и опасное должно быть исключено из любви. Страстная ревность считается смешной. Если обнаруживается это чувство, оно вызывает только недоверчивое и неодобрительное покачивание головой. Соперники скрещивают шпаги, но они редко прокалывают сердце, обыкновенно оставляя на коже лишь царапину. Подобно шипам розы, любовь должна наносить лишь моментальную боль, а не – подобно кинжалу в бешеной руке – опасные для жизни раны, еще менее убивать. Кровь только символ, а не удовлетворение мести. Не нужно бойни, достаточно одной капли, чтобы создался этот символ.

Желания обнаруживаются всегда элегантно и грациозно, а не бурно и разрушительно. Никто не позволит себе жеста циклопа. С руки никогда не снимается перчатка. Люди садятся за стол наслаждения как беззаботные жуиры, а за их стульями, в качестве прислужника, стоит радость.

*(Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. – М., 1994. – С. 67 – 71)*

### *Філософія Ніцше*

Жизнь Ницше была проста. Отец его был протестантским пастором, и Ницше получил очень религиозное воспитание. Он учился в университете на классическом и филологическом отделениях настолько блестяще, что в 1869 году, еще до получения степени, ему предложили быть профессором филологии в Базеле; это место он принял. Он никогда не обладал хорошим здоровьем и после периодических отпусков по болезни был вынужден в 1879 году уйти в отставку. После этого Ницше жил в Швейцарии и Италии. В 1888 году он сошел с ума и в таком состоянии пребывал до самой смерти. Ницше страстно любил Вагнера, но поссорился с ним после написания оперы «Парсифаль», которая показалась Ницше слишком христианской и слишком полной

самоотречения. После ссоры он жестоко ругал Вагнера и даже дошел до того, что обвинил Вагнера в том, что он еврей. Однако общее мировоззрение Ницше оставалось очень схожим с мировоззрением Вагнера, которое отразилось в его музыкальном цикле «Кольцо Нибелунгов». Сверхчеловек Ницше во всем сильно напоминает Зигфрида, за исключением того, что он знает греческий язык...

Несмотря на то, что Ницше критикует романтиков, его мировоззрение многим обязано им: это аристократический анархизм байроновского типа, и никто не удивится, узнав, что Ницше восхищался Байроном. Ницше пытался соединить два рода ценностей, которые нелегко гармонируют между собой: с одной стороны, ему нравятся безжалостность, война, аристократическая гордость; с другой стороны, он любит философию, литературу, искусство, особенно музыку. Исторически эти ценности сосуществовали в эпоху Возрождения... Естественно сравнить Ницше с Макиавелли, несмотря на важные различия между этими двумя людьми. Различия эти состоят в том, что Макиавелли был человеком действия, его мнения формировались в тесном контакте с делами общества и шли в ногу с веком; он не был ни педантичным, ни систематичным, и его философия политики не образует непротиворечивого целого. Ницше, напротив, был профессором, в сущности, книжником, философом, находящимся в сознательной оппозиции к доминирующим политическим и этическим течениям своего времени. Однако сходство их глубже. Философия политики Ницше аналогична философии политики, изложенной в книге «Князь» (*Государь),* хотя она разработана и применена более широко. У обоих – и у Ницше, и у Макиавелли – этика нацелена на власть и носит умышленно антихристианский характер, причем антихристианский характер у Ницше выступает более выпукло. Наполеон был для Ницше тем же, чем Чезаре Борджа для Макиавелли: великим человеком, побежденным мелкими противниками...

Ницше очень любит говорить парадоксами, желая шокировать рядового читателя. Он делает это, употребляя слова «добро» и «зло» в обычных им значениях, а потом заявляет, что предпочитает зло добру. В своей книге «По ту сторону добра и зла» он на самом деле стремится изменить понятия читателей о добре и зле, но при этом стремится, за исключением отдельных моментов, представить дело так, будто он восхваляет зло и порицает добро...

Истинная добродетель, в противоположность обычной, не для всех, она должна оставаться свойством лишь аристократического меньшинства. Она ни выгодна, ни благоразумна; она отделяет ее обладателя от других людей; она враждебна порядку и причиняет вред тем, кто стоит ниже. Высшим людям необходимо воевать с массами и сопротивляться демократическим тенденциям века, так как во всех направлениях посредственные люди объединяются, чтобы захватить господство...

Этика Ницше не является этикой самооправдания ни в каком обычном смысле этого слова. Он верит в спартанскую дисциплину и в способность

терпеть, так же как и причинять боль ради важной цели. Он ставит силу воли выше всего. «Я оцениваю силу воли, – говорит он, – по количеству сопротивления, которое она может оказать, по количеству боли и пыток, которые она может вынести, и знаю, как обратить ее к ее собственной выгоде. Я не указываю на зло и боль существования пальцем укора, но, напротив, я питаю надежду, что жизнь может однажды стать еще более злой и еще более полной страданий, чем когда-либо». Он рассматривал сострадание как слабость, с которой надо бороться: «Задача в том, чтобы достичь той огромной энергии величия, которая сможет создать человека будущего посредством дисциплины, а также посредством уничтожения миллионов «недоделанных и неполноценных», и которая сможет все же устоять и не погибнуть при виде страданий, тем самым создаваемых, подобных которым никогда не видели раньше». С ликованием пророчит он эру великих войн; интересно, был бы ли он счастлив, если бы дожил до осуществления своего пророчества.

Однако он вовсе не почитатель государства, он далек от этого. Он страстный индивидуалист и верит в героя. Несчастье целой нации, говорит он, значит меньше, чем страдания великой личности: «Все невзгоды этих маленьких людей, взятые вместе, не суммируются в целом, иначе как в чувствах могучих людей».

Ницше не националист, он не проявляет излишнего восхищения Германией. Ему нужна интернациональная правящая раса, которая должна будет господствовать на земле, – «новая широкая аристократия, основанная на наиболее суровой самодисциплине, в которой воля философов-властителей и художников-тиранов будет запечатлена на тысячи лет»...

Он никогда не устает яростно поносить женщин. В своей псевдопророческой книге «Так говорил Заратустра» он пишет, что женщины еще не способны к дружбе: они все еще кошки и птицы или, в лучшем случае, коровы. «Мужчина должен воспитываться для войны, женщина – для отдохновения воина. Все остальное – вздор». Это отдохновение воина должно быть довольно-таки своеобразным, если судить по наиболее выразительному афоризму Ницше на этот счет: «Ты идешь к женщине? Не забудь плетку!»

Привлекательные свойства можно обнаружить в женщинах только до тех пор, пока их держат в повиновении мужественные мужчины; как только женщины достигнут какой-то независимости, они становятся невыносимы. «У женщин так много оснований для стыда; в женщине скрыто столько педантизма, поверхностности, повадок классной наставницы, мелкой самонадеянности, распущенности и нескромности... Все это лучше всего сдерживалось и подавлялось до сих пор страхом перед мужчиной». Так пишет он в работе «По ту сторону добра и зла» и добавляет, что женщину надо рассматривать как собственность, следуя примеру жителей Востока. Все его поношения женщин предлагаются как самоочевидные истины; они

не подкреплены ни свидетельством истории, ни его собственным опытом знания женщин, который почти полностью ограничивался его сестрой.

Ницше возражает против христианства, потому что оно принимает, как он выражается, «рабскую мораль»... Ницше не заинтересован в метафизической истинности ни христианства, ни любой другой религии; будучи убежден, что никакая религия в действительности не истинна, он судит обо всех религиях только по их социальным следствиям. Он согласен с французскими философами в их протесте против подчинения предполагаемой божьей воле, но он заменяет ее волей земных «художников-тиранов». Покорность хороша (для всех, кроме этих сверхчеловеков), но не покорность христианскому Богу. А что касается союза христианских церквей с тиранами и врагами демократии, то, говорит он, это прямо противоположно истине. Согласно ему, французская революция и социализм, в сущности, по духу своему тождественны христианству. Все это он отрицает и все по той же причине: он не желает рассматривать всех людей как равных ни в каком отношении...

Нельзя отрицать, что Ницше оказал огромное влияние, но не на философов-специалистов, а на людей литературы и искусства. Надо также признать, что его пророчества о будущем до сих пор оказываются более правильными, чем предсказания либералов и социалистов. Если Ницше – просто симптом болезни, то, должно быть, эта болезнь очень широко распространена в современном мире. Тем не менее в нем много такого, что надо отвергнуть просто как манию величия.

*(Рассел Б. История западной философии: В 2 т. – Новосибирск, 1994. – Т.2. – С. 245 – 250)*

### *Кант про виховання*

Человек может стать человеком только через воспитание. Он – то, что делает из него воспитание. Следует заметить, что человек может быть воспитан только человеком, – людьми, точно так же получившими воспитание. Поэтому недостаток в дисциплине и обучении у некоторых людей делает их в свою очередь плохими воспитателями их питомцев. Если бы когда-нибудь за наше воспитание взялось существо высшего порядка, тогда действительно увидели бы, что может выйти из человека. Но так как воспитание одному научает человека, другое только развивает в нем, то и нельзя знать, как далеко простираются у него природные способности. Если бы в данном отношении сделан был, по крайней мере, опыт, при содействии правителей и при соединенных условиях многих лиц, то уже одно это дало бы нам разгадку относительно того, до чего приблизительно в состоянии дойти человек. Замечание настолько же важное для философа, насколько печальное для филантропа; мы видим, как правители по большей части заботятся только лишь о себе и не принимают участия в важных опытах по части воспитания с целью заставить природу подойти на шаг ближе к совершенству.

Нет никого, кто, будучи в юности оставлен без присмотра, в более зрелом возрасте не заметил бы сам своих пробелов, – относительно дисциплины или культуры (так можно назвать обучение). Тот, кто не культивирован, – груб; кто не дисциплинирован, – дик. Упущение в дисциплине – большее зло, нежели упущение в культуре, ибо последнее можно наверстать еще и впоследствии; дикость же нельзя искоренить, и упущение в дисциплине возместить невозможно.

Может быть, воспитание будет постепенно улучшаться, и каждое последующее поколение будет делать шаг дальше по пути к усовершенствованию человечества, ибо в воспитании кроется великая тайна усовершенствования человеческой природы. Теперь это может осуществиться. Ибо лишь теперь начинают судить правильно и давать себе ясный отчет в том, что собственно принадлежит хорошему воспитанию. Заманчиво представить себе, что благодаря воспитанию человеческая природа будет развиваться все лучше и лучше, и что ей можно придать такую форму, которая соответствовала бы идеалу человечности.

*(Кант И. О педагогике // Хрестоматия по истории педагогики: В 4 т – М.,1940. – Т.2. – Ч.1. – С. 86 – 90)*

## Мистецтво

### *Про мову балету*

В восемнадцатом веке балетный театр еще не был таким, как в начале двадцатого: сценические жесты были совсем иными, но и тогда зрителю надлежало знать употребляемые жесты и то, какие страсти они выражают...

Величайшие балерины французского театра той поры не были француженками. Тальони – итальянка, Фанни Эльслер происходила из Австрии и совершенствовалась в Италии, Фанни Черрито – итальянка, Люсиль Гран – датчанка. Это не случайность. На французской сцене господствовал мужчина, а романтический балет отдал первое место женщине, наделив ее новой, не свойственной прежде женщинам техникой. Достоянием французских женщин на сцене была грация, плавность и чарующая выразительность движений. Итальянки побеждали почти мужской силой и точностью танца. Но все они непременно обучались французской грации: Мария Тальони – у Кулона в Париже, Фанни Эльслер – у Омера в Вене, с Карлоттой Гризи занимался Жюль Перро. Они не то чтобы отбрасывали французскую манеру, но прибавляли к ней новый танец. Пора нашествия иностранок была величайшей эпохой французского балета. Не будем удивляться, такое повторится не раз и не только во Франции.

*(Карп П.М. Младшая муза. – М., 1986. – С. 62)*

### *Вагнер і Мане*

Между Вагнером и Мане существует глубокое сродство, мало кем ощущаемое, но давно уже обнаруженное таким знатоком всего декадентского, как Бодлер. Из красочных штрихов и пятен выколдовывать в пространстве мир – к этому сводилось последнее и утонченнейшее искусство импрессионистов. Вагнер достигает этого тремя тактами, в которых уплотняется целый мир души. Краски звездной полуночи, тянущихся облаков, осени, жутко-унылых утренних сумерек, неожиданные виды залитых солнцем далей, мировой страх, близость рока, робость, порывы отчаяния, внезапные надежды, впечатления, которые ни один из прежних музыкантов не счел бы достижимыми, – все это он с совершенной ясностью живописует несколькими тонами одного мотива.

*(Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. – М., 1993. – С. 472)*

### *Роден про мистецтво*

– Я же, в вечной погоне за правдой, подстерегаю жизнь во всех мелочах и потому я не могу работать так, как мои коллеги.

Я стараюсь уловить движение, когда оно проявляется само собой, но я не вызываю его искусственно.

Даже когда определенный сюжет заставляет меня требовать от натурщика известной позы, я ее указываю, но никогда не трогаю и не устанавливаю его. Я беру только то, что жизнь мне добровольно дает.

Я подчиняюсь во всем природе и вовсе не хочу подчинять ее себе.

Моя единственная задача – рабски следовать ей.

В слепке меньше правды, чем в моей скульптуре.

Разве может «натура» удержать живое движение, пока я с нее буду брать слепок? А в моем представлении остается совокупность позы, и я постоянно прошу натурщика соображаться с моими воспоминаниями. Скажу больше. Слепок передает только внешнее, я же передаю и духовную сущность, составляющую, без сомнения, тоже часть природы. Я постигаю всю правду, а не только ту, которая дается глазу. Я подчеркиваю черты, наиболее выражающие настроение, которое я передаю. Я не изменил природы. А если б даже изменил, то бессознательно, в момент творчества. В это время на мой глаз влияло чувство, и я видел природу сквозь его призму. Если бы я захотел изменить то, что вижу, и «сделать красивее», то ничего бы не вышло.

– Я допускаю, – продолжал он после минутного молчания, – что художник видит природу иначе, чем простые смертные, потому что его возбужденное чувство под внешним покровом воспринимает и внутреннюю правду. Но в конце концов единственный принцип в искусстве – точное воспроизведение, копия с того, что видишь. Не в упрек будет сказано

учителям эстетики: всякий другой метод пагубен. Нет рецепта для украшения природы. Надо только уметь «видеть».

*(Роден О. Мысли Родена об искусстве в передаче Гзелля // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. – М.-Л., 1936. – Т.3. – С. 375)*

## Побут і традиції

### *Мода*

В моде конца XIX века господствуют великие модные салоны Борта, Калло и ряд других. Каждый из этих салонов имел свой стиль.На Всемирной выставке 1900 года французская мода победила по всем статьям. По словам искусствоведа Мейер-Графа, никто из иностранцев не отваживался показывать свои экспонаты рядом с французскими. Фирма Чарльза Редферна специализировалась на английских костюмах, салон сестер Калло – на кружевах и серебряной ткани ламэ для вечерних туалетов. Эта же фирма поставляла высокие каблуки а ля Мария Антуанетта и воланы для юбок, которые напоминали моду эпохи Людовика XIV. Модели Дусе были как бы вариациями из произведений Ватто, Фрагонара и Ла Тура, картины которых были представлены в коллекции картин Дусе.

В моде конца XVIII века отражались политические и эстетические тенденции своего времени. В моде XIX века господствуют два противоположных направления: одно подчинено спорту, другое – модным салонам. Требованием консервативной моды была стилизованная женщина-цветок, женщина салонов, театров и различных вечерних развлечений, – это женщина, еще стянутая корсетом. С другой стороны начинается настоящее движение против корсета, сторонники которого говорили о его вредности и стремились запретить его ношение ( например, английское общество «Рэшионал Дреесс Ассоусиэйшн», основанное в 1882 г. по американскому образцу).

С одной стороны, в жизнь входит велосипед и костюм, который дает женщинам свободно двигаться, с другой – проводятся анкеты на тему о том, не вреден ли спорт для женщины, не повредит ли он женской морали. Сторонникам второго направления кажется, что женщина должна носить перчатки и дома и т.д.

Только в конце XIX века мода создает новый тип одежды с юбкой «клеш» и «ветчинообразными» рукавами, помогающий созданию как спортивной, так и вечерней одежды в стиле модерн (придающей фигуре «5»-образную форму), единый стиль которой смирит все противоположности. Этот костюм отказывается от всего старого и

присягает новой вере. «Искусство, строительство и мода – все было ко столу», – как сказал Сальвадор Дали...

*(Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1988. – С. 293-300)*

## КУЛЬТУРА XX СТОЛІТТТЯ

Культурі XX століття притаманні такі риси:

- відсутність домінуючого стилю і відповідно наявність багатьох течій, особливо у живописі й музиці;
- інтерпретація дійсності з позицій певних філософських ідей (марксизму, фрейдизму, екзистенціалізму);
- безпосередній зв'язок творчості з глобальними проблемами світової політики, активне протистояння художньої інтелігенції мілітаризму, фашизму, тоталітаризму, дегуманізації життя;
- інтенсивне оновлення виражальних засобів, художньої мови в літературі, живописі, музиці, театрі;
- розвиток нового виду художньої творчості – кіно, який успішно конкурує з іншими мистецтвами;
- відгуки на потрясіння віку.

Умовно культуру XX століття можна розділити на три основних періоди:

- продовження розвитку реалістичних тенденцій до 20-х років XX ст.;
- еволюція модерністських напрямів і течій: 20 – 50-ті роки XX ст.;
- розквіт масової культури та виникнення так званої «рок культури»: 50-ті роки XX ст. і до кінця століття.

### Модернізм

#### *Про стиль модерн*

*Стиль модерн* заключает в себе вполне отчетливую эстетическую программу. В «чистом» и, стало быть, схематизированном виде она может быть представлена как идея сотворения прекрасного, которое не содержится в неудовлетворительной окружающей жизни. Такая программа может быть устремлена в сторону искусства для искусства, эстетства, воспаряющего над скверной жизнью, и направлена на преобразование этой жизни эстетическими средствами, на излечение ее болезней красотою. И то и другое известно в истории *стиля модерн*. Но и в том и в другом случае единственным носителем прекрасного для него служило само искусство, только в мире искусства создается (а не воссоздается, воплощается, отражается) истинная красота, прикосновение которой озаряет собой неэстетичное бытие, творческая деятельность понимается как художественная фантазия, уподобленная творящим силам природы. Художник мыслится демиургом, который, словно с мягкой глиной, обращается с камнем, деревом, металлом, преобразуя их в некую

эстетическую субстанцию, соединяющую духовное и вечное начала.
*(Полевой В.М. Искусство XX в.:1900-1945. – М.,1970. – С. 35)*

### *Фовізм*

В самом начале XX столетия во Франции в моду входит одно из первых модернистских течений – фовизм. Впервые фовисты представили свои произведения на парижском Осеннем салоне в 1905 году, где их отдел был назван «клеткой диких» (в буквальном переводе с франц. fauve – *дикий*).

Слово «фовизм» было использовано критиком Луи Вокселем в рецензии и вскоре вошло в историю искусства в качестве названия единого течения.

Возникшее как отклик на социальный кризис в обществе, новое революционное направление протестовало против нарочитости неоимпрессионизма. «Дикие» отрицали всякие нормы и законы восприятия в живописи. Изображаемые предметы они словно рвали на части, стремясь вызвать у зрителей эмоциональное потрясение и вернуть их к природным инстинктам.

В основе концепции «диких» лежали постулаты Ницше и Шопенгауэра, согласно которым «воля к жизни есть субстанция человеческой деятельности». Следовательно, в битве между интеллектом и подсознанием всегда побеждают подсознательные инстинкты. Их творческим кредо стало выражение «Искусство не мысль, но – вера. Для живописца решение всех проблем нужно искать в ящике с красками». Советский искусствовед М.В. Алпатов в свое время сказал, что в творчестве фивистов предмет уже не играет той роли, которая принадлежала ему у их предшественников, они имеют дело «не с грузной плотью вещей, а лишь с облегченными знаками предметов».

Другой, не менее известный французский деятель искусства, О. Фриез, считал, что главной задачей нового направления была следующая: «Передавать эквивалент солнечного света путем техники, составленной из цветовых сочетаний и захватывающих транспозиций (их исходная точка – испытанная на натуре эмоция), истины и теории которых воздвигались в результате страстных, исполненных энтузиазма поисков».

Течение «диких» объединило творчество людей искусства с тягой к особой выразительности цвета. Своим учителем и кумиром они считали голландского живописца Винсента Ван Гога, последняя выставка которого поразила молодых художников чистыми красками.

В конце жизни мастер не раз обращался к вопросу о колорите и повышенной экспрессивности цвета. Много работая в этой области, он пришел к выводу, что фотографически точные и соответствующие натуре колорит и рисунок не вызывают в зрителе сильного волнения. Ван Гог мечтал выразить чувства влюбленных смешением или противопоставлением цветов, вибрацией двух родственных тонов; зародившуюся мысль – сиянием светлого тона на темном фоне. «От

искусства в наши дни требуется нечто исключительное, живое, сильное по цвету, напряженное», – говорил он. Ван Гог верил, что живопись будущего будет более музыкальной, менее скульптурной и «обещает цвет».

Стремление к победе цвета, жизненного и музыкального, иногда необузданного и обостренного до предела, ничем не сдерживаемого, как раз и объединило творчество в принципе разных по манере исполнения художников.

Сделав цвет основным изобразительным средством и рассматривая цветные соотношения как основной элемент живописи, фовисты не стремились реально показать окружающую действительность. В их палитре преобладали только несмешанные («чистые») и контрастные цвета: синий, фиолетовый, зеленый, оранжевый и красный. Поэтому картины представителей этого направления полностью оправдывают прозвище «дикие»: они пестрят яркими красками, темными широкими контурами, искаженными формами и полным отсутствием объемов. Довольно часто на полотнах фовистов можно увидеть зеленное небо, желтое дерево или синее лицо.

Эта наивная по существу и искушенная по замыслу живопись исходила из реальности и вдохновлялась ею. Однако цветовая палитра неточно отражала реальные краски природы. В своих работах художники использовали кричащие тона и вопиющие оттенки, как, например, на полотнах «Музыка» А. Матисса и «Заснувший Пехштейн» Э. Хеккеля.

Фовистское искусство не стремилось к правдоподобному изображению действительности, а было озабочено выражением реальности, наполненной эмоциональностью. Эти эстетические эмоции и составили основу содержания работ художников данного направления. Преобладающей тематикой нового течения стало «желание жизни».

Для выражения идей фовизма пригодными оказались не все жанры. Художники отдавали предпочтение изображению пейзажа и интерьера в чистом виде или с предметами обстановки. Меньшим вниманием пользовался портрет, который нередко отражал ироническое или снисходительное отношение к модели. В течение какого-то периода времени фовисты ограничились рамками только пейзажа и композиций с фигурами.

Впоследствии критики разделили фовизм на две группы: «необузданный» и «дисциплинированный». Первый, согласно их определению, подчинялся только инстинкту, второй был рассчитан на размышление и раздумье. Наиболее ярко эти две крайности нового течения можно проследить в творчестве двух талантливых французских живописцев – Мориса Вламинка (1876 – 1958) и Анри Матисса (1869 – 1954).

Произведения фовиста Мориса Вламинка высоко ценятся знатоками живописи. Зрителям особенно запоминаются его динамичные, напряженно-контрастные по цвету пейзажи, к которым относится прославленное полотно художника «Красные деревья» (Национальный

музей современного искусства, Париж). Живопись Вламинка, воспринимающего окружающую действительность слишком ярко, обрушивается на зрителя стихийным потоком эмоций, в то время как произведения Матисса выражают праздничную красочность мира, восторг и радость бытия.

Несмотря на то, что сам Вламинк утверждал, что «фовизм – это он и его творчество», настоящим лидером и вдохновителем фовистов был все же А. Матисс. Одними из первых к группировке «диких» примкнули живописцы Альбер Марке (1875 – 1947) и Анри Манген (1874 – 1943), знакомые с Матиссом еще со времен обучения в студии Моро.

Работы Альбера Марке отличает лиризм, ясность, утонченный колорит, световая насыщенность; из них наибольшую известность получила картина «Мост Сен-Мишель в Париже» (Национальный музей современного искусства, Париж).

Вскоре идеи нового течения стали приобретать популярность, и к фовистам присоединились Кес ван Донген (1877 – 1953), Отон Фриез (1879 – 1949) и Рауль Дюфи (1877 – 1953)...

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 11 – 12)*

### *Кубізм*

Одним из наиболее значительных направлений модернизма в искусстве XX века стал кубизм, возникший в 1907 году в Европе. В его основу легла языческая культура, ранее взятая на вооружение античными художниками и творцами эпохи Возрождения, главное достоинство которой состояло в полном раскрытии изображаемых явлений и объектов, что утвердило новую ступень в познании окружающей действительности.

Начальный этап развития кубизма получил название «сезанновский», или «негритянский». Именно работы Поля Сезанна заставили кубистов по-новому взглянуть на примитивное искусство и сыграли важнейшую роль в создании выгодных условий для развития нового вида искусства и его включения в мировой художественный процесс.

Открытие примитивного искусства сыграло решающую роль в художественной практике XX века. Новый стиль стал проявляться там, где художники меньше всего стремились отразить иную систему художественных взглядов, нарушавшую классические традиции изобразительного искусства.

Новое художественное течение условно было названо кубизмом из-за схожести изображаемых предметов с геометрической фигурой. Оно революционно преображало устоявшиеся каноны современного искусства. Художники-кубисты непримиримо отвергали «условности оптического реализма», отказываясь воспринимать натуру и модель как объект изображения. Они отбросили перспективу и светотень как элементы художественной выразительности.

Новое направление искусствоведы трактовали по-разному. Одни считали, что первые кубисты последовали совету Сезанна объяснять окружающую действительность при помощи геометрических фигур и стали писать методом кубирования. Другие предполагали, что в основе этого течения лежал детский взгляд на мир (трактовка «совмещения планов»). Третьи связывали появление кубизма с новыми открытиями в физике конца XIX – начала XX века (рентгеновские лучи, открытие теории относительности).

В связи с этим выделили три периода в развитии кубизма: сезанновский, аналитический и синтетический. Картины первого периода характеризовались большими объемами и резко выделенными изломами, напоминающими негритянское искусство. Геометризация форм подчеркивала устойчивость и предметность окружающего мира. Один из художников-кубистов, Р. Делоне, в свое время заметил: «Начальная эпоха кубизма, ориентированная еще на Сезанна, состояла в упрощении объемов на основе пейзажей, фигур, натюрмортов, написанных непосредственно с натуры». В композициях этого периода, созданных Пабло Пикассо и Жоржем Браком, большие граненые объемы плотно раскладывались на плоскости полотна, что создавало ощущение рельефности в изображении. Колористическая палитра, оттеняя отдельные стороны объекта, подчеркивала и дробила объем.

Работы следующего периода разделяли форму на мелкие грани и на сходящиеся под углом плоскости. В результате полотна приобретали разнообразные стереометрические эффекты: объем превращался в плоскость, передняя грань – в боковую, линии внезапно разрывались, формы смешивались. То есть на аналитической стадии предмет полностью дробился на составляющие его части, расслаивался на мелкие грани, отделенные друг от друга. Р. Долоне по этому поводу говорил: «Элементы объемов еще более распадаются, палитра сводится к черному, белому, к их распаду на промежуточные тона и к землистым краскам. Линии становятся более ломаными, формы являющегося мира – менее артикулированными… Перед нами эпоха аналитического кубизма».

Этот период кубизма не представлял собой отдельной самостоятельной системы, а скорее был лишь продолжением предыдущей. Аналитический кубизм довел использовавшиеся ранее приемы до логического завершения. Игра граней изображения подчинялась декоративному строю композиции (примерами могут служить картины П. Пикассо 1910 года, работа Ж. Брака «В честь И.С. Баха» и другие).

Многие художники, работая в стиле кубизма, вносили в свои творения индивидуальные черты, присущие только им. На заключительном, синтетическом этапе, который продолжался с 1912-го по 1914-й год, в направлении стало преобладать декоративное начало, а картины больше напоминали панно.

Задачей кубизма было не раскрытие и постижение окружающего мира, а полное отречение от действительности.

Новое направление часто связывают с именами двух великих художников – Пабло Пикассо и Жоржем Браком…

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 33 – 34)*

### *Футуризм*

Течение *футуризм* (от лат. *футурум – будущее*) сложилось в самом начале XX века – в 1909 году. Новое направление в искусстве зародилось в Италии. Однако, порвав с художественными традициями родной культуры, оно не имело ничего специфически национального. Но для самой Италии футуризм стал важным этапом в развитии модернизма, все далее уводившего искусство от действительности и художников от реализма.

В феврале 1908 года итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал в Париже первый «Манифест футуристов», провозгласивший рождение нового творчества, созвучного новому веку. В скором времени вокруг него сплотилась группа прогрессивных художников, в которую вошли Умберто Боччони (1882 – 1916), Карло Карра (1881 – 1966), Джакомо Балла (1871 – 1958), Джони Северини (1883 – 1966) и Луиджи Руссоло (1885 – 1947).

Футуризм, как и кубизм, относится к тем художественным направлениям внутри культуры, которые стали на путь последовательного отказа от реалистических основ искусства. К тому времени в обществе назрела потребность в сокрушении предшествующей идеологии, что привело к появлению новых группировок и течений, начисто отвергающих и опровергающих ее.

Стремясь создать искусство будущего, футуристы отрицали традиционную культуру со всеми ее нравственными и художественными ценностями, провозглашая культ машинной цивилизации, больших городов, высоких скоростей, движения, силы и энергии.

Изобразительное искусство футуристов во многом было сходно с кубизмом и экспрессионизмом. Художники нового направления использовали пересечения, сдвиги, наплывы форм, многократные повторения мотивов, стремясь выразить множественность впечатлений в современном городе. Восхваление идеи сверхчеловека, насилия и войны привело часть итальянских футуристов к фашизму. В отличие от кубизма, сторонников которого занимал прежде всего живописный метод, футуризм был не только направлением изобразительного искусства, но также и активнейшим общественно-политическим течением.

Многие русские художники и писатели, довольно часто бывая за границей, в частности в Италии, не могли не заразиться современными идеями и поддержали новое течение.

В России футуристами называли себя участники различных группировок, в том числе члены петербургского «Союза молодежи» (В.Е. Татлин, П.Н. Филонов, М.З. Шагал, А.А. Экстер), участники выставок «Ослиный хвост», «Мишель», «Трамвай Б» (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, К.С. Малевич, К.М. Зданевич, А.В. Шевченко), члены группы «Гилея» (В.В. Маяковский, Д.Д. Бурлюк). В творчестве русских художников-футуристов были сильны черты примитивизма, интерес к традициям лубка, иконы, восточного искусства.

Россия и Италия позже других европейских стран вступили в империалистическую стадию развития, долго и болезненно изживали в своей экономике аграрно-феодальные пережитки, значительно отставая в своем развитии от Англии, Франции и Германии. Тем сильнее у определенных кругов буржуазной интеллигенции была потребность в политическом и идеологическом самоутверждении. Отсюда и неумеренность восторгов по поводу невиданно бурного развития техники, обилия машин и лихорадочного ускорения ритма жизни больших городов, особенно на фоне застойного существования аграрной провинции. Принципиальный, шумный, последовательный антиэстетизм футуризма привел его в художественной практике к хаосу композиции и дисгармонии цвета.

В Италии в этот период царил властный диктат Филиппо Маринетти – официального идеолога и вождя футуризма. Он восхвалял «любовь к опасности», «привычку к энергии и отваге», а дерзость и бунт считал основными элементами своей поэзии. В начале 1910 года Маринетти в Милане встречался с тремя художниками: К. Карра, У. Боччони и Л. Руссоло. В результате этих встреч, бесед и размышлений о состоянии итальянского искусства и литературы было написано специальное послание молодым художника и поэтам.

В обращении «К молодым художникам Италии», опубликованном 11 февраля 1910 года, звучал явный призыв восстать против традиций классического искусства. Послание, подписанное также известными итальянскими художниками Дж. Балла и Дж. Северини, было распространено в тысячах экземпляров. После этого события последовал революционный прорыв в изобразительном искусстве.

Сторонники футуризма пропагандировали выбор современного сюжета, с помощью которого можно открыть «новые пластические идеи». А неукротимо наступающий во всех направлениях жизни технический прогресс был достаточным основанием для предложения совершенно иных, пионерских принципов творчества.

В апреле 1910 года был опубликован второй «Манифест футуристов». Так же как и первый, он утверждал ритмику современной жизни, к которой пока не проявляли особого интереса в художественном творчестве модернисты других направлений. В «Политической программе футуризма» (1913), которую подписали У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло и Ф. Маринетти, говорится: «Абсолютный суверенитет – Италии. Слово

«Италия» должно господствовать над словом «свобода». Более могущественный флот и более могущественная армия, народ, гордящийся тем, что он – итальянский народ, – для войны, единственной гигиены мира, и для величия Италии...»

Особенности футуристической трактовки изображаемых сюжетов в этот период сводились к воспроизведению последних в пространстве, где они, пересекаясь, взаимопроникают друг в друга. Некоторые футуристы – такие, как У. Боччони, – отказавшись от вертикалей и горизонталей, использовали «линию-силу», выражающую энергию. «Линия-сила» порождала «форму-силу» и «цвет-силу».

Как в живописи и скульптуре, так и в поэзии футуристы отрицали реалистические аспекты художественных форм. Призывая к уничтожению произведений искусства прошлых веков, они мотивировали это тем, что оно будто бы не может удовлетворить запросы современного человечества. Футуристы пытались сделать свое творчество «выражением стремительных перемен», которые наступили в век капиталистического развития. Но в силу запутанности эстетической программы и оторванности самих произведений от реальности значение непосредственно сюжета сведено у них почти до минимума.

Художник-футурист стремился поместить зрителя в центр картины для ощущения новой концепции движения и пространства. Объект изображения расчленялся на множество округлых, прямоугольных и прочих геометрических фигур, создающих иллюзию калейдоскопа. Смотрящий на полотно с большим трудом, максимально используя все свое воображение, выделял всадника на красной лошади в картине «Эластичность» (У. Боччони, 1912). Произведение того же автора «Динамизм мускулов» (1913, собрание Бартарелли, Милан) вызывает удивление своеобразной трактовкой формы самих мышц и однообразно серой гаммой красок…

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 61 – 64)*

### *Экспресіонізм*

Пути развития модернизма многолики и разнообразны. Однако среди внешней пестроты всевозможных школ, течений, направлений экспрессионизм выделяется как одно из самых противоречивых явлений авангардного искусства, оставившее в его истории заметную веху.

Экспрессионизм (от лат. *expressio – выражение*) – направление в литературном искусстве первой четверти XX века, в основу содержания которого включены: социально-критический пафос, обостренное самовыражение, субъективная передача реальности духовного мира человека.

Истоки возникновения этого направления исследователи и критики относят к Германии, которая на рубеже XIX и XX столетий вслед за Францией стала еще одним центром модернистского искусства. Немецкие

художники находились в гуще событий, происходящих в художественной жизни Западной Европы. Многие из них часто посещали Париж, который в начале XX века снискал себе авторитет столицы всего мирового искусства.

Мятежный дух, претенциозность, неистовые поиски новых форм выражения, присущие авангардизму в целом, нашли благодатную почву в Германии. В среде немецких художников все больше нарастал индивидуальный протест против уродств окружающей реальной жизни. Интеллигентская среда была охвачена чувством обреченности и ужаса в связи с унижением человека, всеобщей неудовлетворенностью и неуверенностью в завтрашнем дне. Подобная атмосфера, царившая в социальной и политической жизни Германии, порождала у художников болезненную напряженность эмоций, гротескную изломанность, вела к созданию иррациональных образов, деформированному изображению окружающего мира.

Исследователи авангардистского искусства считают, что принципиальным носителем немецкого экспрессионизма стала возникшая в 1905 году художественная группировка, получившая название «Мост». Четыре студента архитектурного факультета Высшего технического училища в Дрездене – Эрнст Людвиг Кирхнер, Фриц Блейль, Эрих Хеккер и Карл Шмидт-Ротлуфф, вдохновленные идеями двадцатипятилетнего Кирхнера о создании нового направления в искусстве, разработали его общую концепцию. Во главу новой эстетики в первую очередь было поставлено отрицание материалистического мировоззрения, реализма, импрессионизма и стиля модерн.

Программный характер носило опубликованное в печати обращение группы «Мост», которое сформулировал глава и вдохновитель объединения – Эрнст Кирхнер. Оно звучало так: «С верой в развитие и в новое поколение тех, кто творит, и тех, кто наслаждается их творчеством, мы призываем к объединению всю молодежь. В лице молодежи, которой принадлежит будущее, мы хотим добиться свободы для рук и для жизни, противопоставляя себя старым благоденствующим силам. Нам принадлежит каждый, кто непосредственно и неподдельно передает то, что его побуждает к творчеству».

К участию в объединении лидерам группы «Мост» удалось привлечь на непродолжительное время известных мастеров живописи – немецких художников Эмиля Нольде и Макса Пехштейна, швейцарца Куно Амье, финна Акселя Галлен-Каллела, живописца из группы фовистов – француза ван Донгена и своеобразного художника Отто Мюллера.

Создатели нового направления провели несколько выставок. Первая – в 1906 году, в Дрездене, в магазине ламп – прошла незамеченной, однако последующие три (в 1907, 1910 и 1912-м годах) привлекли внимание. Новое искусство было замечено. Об этом свидетельствует тот факт, что представленные в экспозиции работы вызвали громкие нападки не только представителей академического искусства, но и импрессионистов, в частности председателя «Берлинского сецессиона» (художественное

объединение, противопоставившее себя академическому искусству) Ловиса Коринта. Воинствующий импрессионист назвал творчество группировки «Мост» «готтентотской наивностью» и антинемецким подражанием французским авангардистам.

В начале 1910-х годов художники группы «Мост» стали устанавливать связи с новыми объединениями, близкими их стремлениям. Если подвести некоторые итоги деятельности данного сообщества как определенного этапа в развитии немецкого экспрессионизма, то можно отметить, что в первую очередь творчество художников нового направления носило неоднородный, противоречивый характер. Мотивы болезненного отчуждения, мистический субъективизм, пластические деформации, растущее, хотя и до известных пределов, недоверие к натуре отличали их полотна от творений художников-авангардистов других группировок и течений...

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 91 – 92)*

## *Абстракціонізм*

Абстракционизм как направление в искусстве зародился в 1910 – 1913-е годы одновременно в нескольких странах Европы. Объясняется это тем, что начало XX века было временем неслыханных экспериментов в изобразительном искусстве. Не последнюю роль сыграло бурное развитие фотографии, в результате чего многие художники существенно изменили свое представление о живописи. Считалось, что фотоискусство способно рєшить все прежние задачи, стоявшие перед мастерами кисти, что оно может передать модель во всех нюансах, так, как она выглядит в жизни.

Однако далеко не все живописцы придерживались такой точки зрения. Часть художников, способных и талантливых, утратили интерес к реальным предметам, так как не находили в жизни вдохновляющих целей и ориентиров. Абстракционизм по-своему отразил кризис идеалов буржуазного общества, который в начале прошлого века достиг наивысшего социального напряжения во многих сферах общественной жизни.

Абстракционизм, или, как его еще называют, беспредметное искусство, сложился на почве логического завершения тенденций кубизма и футуризма. Эти два направления модернистского искусства абстрагировали творческий процесс от предметного мира. Беспредметное искусство (абстракционизм) было занято выявлением тайн мировой жизни и человеческого познания. Сокровенная истина об окружающем нас мире, о природе его форм, пропорций неизменно оставалась в центре внимания мастеров изобразительного искусства начала XX столетия.

Художники-абстракционисты свои произведения выстраивали исходя из формальных элементов, основой которых была линия, цветовое пятно и отвлеченная конфигурация.

Путь художников к абстракционизму был разным. Уже на начальной

стадии это направление четко определило две линии своего дальнейшего развития. Первая – геометрическая абстракция, основанная на правильных, четко очерченных конфигурациях. В такой живописной манере работали, например, русский художник Казимир Малевич, голландец Пит Мондриан и француз Робер Делоне.

Вторая линия, по которой развивалось новое направление в изобразительном искусстве, – лирическая абстракция. За основу композиции при создании полотна художники избирали свободно текущую форму, наполненную плывущими, пульсирующими и мерцающими цветами. Основателем этой ветви абстракционистского живописного искусства был русский художник Василий Кандинский.

Особенности восприятия мира для художника-абстракциониста заключаются в том, что он не копирует образец, а вступает с ним в диалог. Примеров такого рода в культуре XX века много, и без преувеличения можно считать эту диалогичность еще одной важной особенностью художественной мысли абстрактного искусства. Абстракционизм стремился раскрыть мир духовной реальности, которая, по мнению его теоретиков и последователей, лежала за пределами чувственного восприятия мира. Программа абстрактного искусства при всем его многообразии связана с напряженным философско-эстетическим поиском.

Показательна историческая судьба абстракционизма. Зародившись в начале века, это беспредметное течение не прижилось. Вплоть до конца 40-х годов абстракционизм (и даже его более распространенное направление – геометрическое) был всего-навсего одним из многих (и далеко не ведущих) течений модернистского искусства. В 30 – 40-е годы сами абстракционисты нередко писали свои полотна, используя стилевые приемы кубизма, в их творчестве ощущалось влияние таких направлений изобразительного искусства, как фовизм и футуризм.

Значительное противодействие распространению беспредметного искусства оказали виднейшие представители других модернистских течений и направлений – Пикассо, Боннар, Матисс, Вламинк и другие. Они заявляли, что абстрактная идея в первую очередь чужда им потому, что не дает возможности выразить хотя бы стихийный протест против буржуазной действительности, проявить чувства сострадания к униженным и оскорбленным сословиям, показать красоту окружающей природы…

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 119 – 120)*

### *Дадаїзм і сюрреалізм*

Литературно-художественное движение дадаизм (от франц. *dada – конек, детская деревянная лошадка*) возникло в период первой мировой войны в Цюрихе. В группу дадаистов входили эмигранты – представители интернациональной богемы. Программы и манифесты представителей этого направления носили ярко выраженный нигилистический характер. В феврале 1916 года в Цюрихе был открыт артистический клуб-кабаре,

демонстративно названный «Клубом Вольтера». Именно в этом кафе и нашли себе пристанище организаторы нового движения.

Важно отметить, что дадаизм был не столько направлением в искусстве, сколько интеллектуальным бунтом, криком протеста, порожденным смятением перед кошмарным абсурдом мировой бойни. Вокруг «Клуба Вольтера» сгруппировались немецкие писатели-эмигранты Гуо Балль и Рихард Гюльзенбек, Ганс Арп – поэт, скульптор и художник, румынский архитектор и писатель Марсель Янко и другие.

Интерес к дадаизму на первых порах его существования проявляли Пабло Пикассо и Василий Кандинский. Его поддержали (особенно после 1920 года, когда дадаисты переехали в Париж) французские поэты Андре Бретон, Луи Арагон, Поль Єлюар, Филипп Супо, Пьер Реверди. К движению примкнули приехавшие из США французские художники Марсель Дюшан, Франсис Пикабия и американский художник и фотограф Ман Рей.

Главным вдохновителем нового направления стал Марсель Дюшан, который еще в предвоенное время, живя в Нью-Йорке, предвосхитил многие дадаистические приемы. Среди исследователей движения дада существует мнение, что истоки его возникновения нужно искать в Соединенных Штатах Америки.

После окончания первой мировой войны, свершения революций в России и Германии центром наиболее активной деятельности дадаистов стал Париж. Представители движения дада устраивали в городе шумные скандалы, а во время своих выступлений на организованных ими вечерах и выставках доводили публику до исступления. Поэты-дадаисты выкрикивали в зал бессмысленный, хаотический набор слов, художники выставляли в экспозицию выставок нелепые коллажи. Они представляли собой наклеенные на холст обрывки фотографий, газет, кусков мочала, веревок, пуговиц, битого стекла, проволоки.

Марсель Дюшан, например, в парижском дворце празднеств представил в экспозицию выставки цветную репродукцию Моны Лизы с пририсованными усами и бородкой, а его коллега Франсис Пикабия – полотно под названием «Святая Дева». Вся композиция этого произведения представляла собой огромную чернильную кляксу.

Абсурдность, откровенный эпатаж и хулиганство вызывали у зрителей соответствующую реакцию. Во время творческих сеансов публика забрасывала представителей нового искусства яйцами и жареными бифштексами. Нередко вечера и выставки дадаистов заканчивались драками и непременным вмешательством полиции.

Сумбурный, анархический бунт дадаизма шел по линии наименьшего сопротивления окружающему реальному миру. Это привело последователей движения в лабиринты самого безудержного нигилизма, истерического ниспровержения всего и вся. Наглядно демонстрируют основные принципы дадаизма высказывания его лидеров и основателей...

...Первый этап в развитии нового направления в изобразительном

искусстве – сюрреализма – завершился к началу 1930-х годов. В работах этого периода художники-сюрреалисты представляли в основном безжизненный мир, который исключал возможность проявления хотя бы и изломанного, ущербного, но человеческого чувства, малейшей поэтической эмоции. В стане сюрреализма стал назревать раскол.

Размежевание в среде сюрреалистов коснулось литературных представителей направления. Разногласия в группе поэтов усилились после того, как Андре Бретон выпустил в 1929 году второй манифест сюрреализма.

Взывая к сохранению эстетики сюрреализма, Бретон писал: «Несмотря на индивидуальные поведения тех или других, причислявших или причисляющих себя к сюрреализму, в конечном счете надо признать, что сюрреализм стремился лишь вызвать (с интеллектуальной точки зрения) проявление сознания самого общего и самого серьезного рода и что только в достижении или недостижении этого результата зависит его исторический успех или провал... Сюрреализм есть практическая истина. Он ничего не значит, если не меняет жизнь того, кто им живет, а также и жизнь других. Любовь и революция заставляют переходить от того, что есть, к тому, что должно быть. Они делают мир наконец-то пригодным для жизни».

Андре Бретон до конца своей жизни оставался верен неизменному принципу, который он исповедовал в искусстве, – общественное освобождение человека является условием освобождения сознания.

Однако в области изобразительного искусства во время опубликования второго манифеста наблюдалась прямо противоположная ситуация. В 1930 – 1939 годах сюрреализм получил широкое распространение. В Париже художники сгруппировались вокруг журнала «Minotaure» («Минотавр», 1933 – 1938). В парижских художественных салонах и галереях проходили многочисленные выставки сюрреалистов. Вскоре течение вышло на международную арену.

Триумфальное шествие сюрреализма началось за океаном. В 1931 году в Америке экспонировались произведения самых известных представителей этого направления в изобразительном искусстве авангарда – Дали, Де Кирико, Эрнста, Миро, Руа, Массона.

В последующее за этим событием пятилетие были организованы выставки сюрреалистов в Цюрихе, Лондоне, Барселоне, Праге, Копенгагене, Брюсселе, Белграде.

Апофеозом утверждения принципов и идей сюрреализма, его признанием как ведущего направления в изобразительном искусстве стала огромная выставка под названием «Фантастическое искусство, дада, сюрреализм». Она была открыта в 1936 году в нью-йоркском Музее современного искусства. Организаторы и устроители выставки ставили своей целью показать, что сюрреализм является извечным принципом подхода человека к окружающей действительности.

Ряды ведущих мастеров направления пополнились новыми именами. Свои работы в экспозиции представили: уроженец Чили Роберто Матта, швейцарский живописец Курт Зелигман, немец Ганс Бельмер, австриец Вольфганг Паален, испанец Оскаро Ломингес...

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 149 – 159)*

## Трістан Тцара
## (1896 – 1963)

Трістан Тцара – псевдонім французького поета і драматурга *Самі Розеншток*, засновника дадаїзму.

### *Із «Маніфесту Дада 1918 року» Тцара*

Из газет можно узнать, что негры племени Кру называют хвост священной коровы – *дада*. Кубик и мать в определенной местности Италии: *дада*. Деревянная лошадка, кормилица, двойное согласие по-русски и по-румынски: *дада*. Ученые, журналисты усматривают в этом искусство для младенцев, другие – «святые-иису-сы-зовущие-малых-детей» в наши дни – возвращение к примитивизму, сухому и шумному, шумному и монотонному. Но нельзя строить чувственность на основе одного слова; всякое строительство стремится к совершенству, которое наскучивает, к застывшей идее из позолоченной трясины, относительному человеческому продукту. Произведение искусства не должно само по себе быть красотой, ибо красота мертва; она не бывает ни веселой, ни грустной, ни ясной, ни смутной, она не должна веселить или мучить индивидов, предлагая им пирожки священных нимбов или потоки пота от траектории, изогнутой сквозь атмосферу. Произведение искусства никогда не бывает прекрасным по указу, объективно, для всех. Стало быть, критика бесполезна, она существует лишь субъективно, для каждого отдельно, – и без малейшей черты всеобщности. Или вы верите, что обнаружили психическую основу, общую для всего человечества? Опыт Иисуса и Библия покрывают своими широкими и благожелательными крылами все: дерьмо, животных, дни.

*(Тцара Т. Манифест Дада 1918 года // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1991. – С.29 – 30)*

### *Із твору Далі «Про себе і про все взагалі»*

Пикассо говорил мне: «Искусство – дитя сиротства и тоски. *Другие* пишут свою жизнь, я пишу картины».

В детстве я был злым, злым я и рос и оттого до сих пор еще страдаю.

* * *

Всю жизнь моей навязчивой идеей была боль, которую я писал бессчетно.

* * *

Страдая, я развлекаюсь. Это мой давний обычай.

* * *

Вот уже пятьдесят лет я развлекаю человечество.

* * *

– Дон Сальвадор, на сцену!
– Дон Сальвадор всегда на сцене!

* * *

Трудно привлечь к себе внимание даже ненадолго. А я предавался этому занятию всякий день и час. У меня был девиз: главное – пусть о Дали говорят. На худой конец пусть говорят хорошо.

* * *

Надеюсь, никто не посягнет на мой высший титул – титул шута. Шутом был Чарли Чаплин, а ведь повсеместно признано, что он воплотил эпоху. Так вот, вообразите, что Чарли Чаплин не только шут, а кроме того рисует, пишет картины, ставит спектакли, то есть делает все то, что делаю я. Это уже непревзойденная степень гениальности. Надеюсь, теперь понятно, почему мне так дорог титул шута.

*(Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написана им самим. О себе и обо всем прочем. – М., 1996. – С. 358 – 360)*

## *Поп-арт і оп-арт*

Любая форма художественной деятельности, создавая присущую ей систему образов, приемов, направлений и школ, свою терминологию, никогда не забывает своего прошлого. Так, в фовизме проявляется стиль модерн, в экспрессионизме – фовизм, в футуризме – кубизм, в поп-арте – дадаизм. Переосмысление и своеобразный взгляд назад при стремлении к самообновлению присущи и авангардизму. Феномены, в число которых, несомненно, входит и революция поп-арта, заставляют задумываться о традициях.

Поп-арт развивается как бы пунктиром, прерываясь и самовоспроизводясь. Он – не только традиция. Поэтому говорить об этом движении не означает говорить о прошлом, о его зарождении в середине 50-х годов и последующем триумфе в разных странах. Поп-арт жив и актуален даже в современном искусстве, он остается на горизонте культуры и оказывает постоянное влияние на развитие авангардизма в

мировом сообществе.

Это явление, претендующее на положение феномена века, стало предметом многочисленных социологических и эстетических исследований, которые все же не дают полного ответа для исчерпывающего понимания популярного искусства, за которым укоренилось название «поп-арт».

Очевидно, это попытка повернуться к реальной жизни с помощью якобы новых средств и методов. Включение в абстрактные композиции реальных предметов и другие действия должны были выявить трудноуловимые, тонкие смыслы философского и эстетического плана. Все это позволяло создать особый художественный мир – реальный, абстрактный и сюрреалистический одновременно, доступный пониманию простого человека. В этом аспекте можно рассматривать поп-арт как продукт массового искусства, как средство коммуникации, как искусство улицы и толпы. Апологеты поп-арта надеялись на его жизнеспособность, потому что, с одной стороны, он элитарен, с другой же, обладает тенденциями массовой культуры с претензией на универсальный язык.

Поп-арт действительно оказался жизнеспособным. Термин «неореализм», как окрестили новое направление в Европе, оказался неприемлемым из-за философских основ. В Англии, США и Канаде оно было названо поп-артом и снискало шумную славу. Некоторые американские художники, например, Рой Лихтенштейн, Джеймс Розенквист, Джим Дайн, еще до начала 60-х годов устраивали персональные выставки, где использовались другие ярлыки, в том числе и «поп-культура», «неодадаизм», «искусство ежедневных представлений» и т. д. Однако, в конце концов, утвердился термин «поп-арт», перед которым распахнули двери художественные галереи и выставочные залы. Поп-арт, как очередное звено в цепи модернизма, очень скоро стал признанным течением, по-своему выражающим современную буржуазную идеологию.

Сам термин «поп-арт» появился в 1956 году благодаря критику Лоуренсу Элоуэю, хранителю музея Гуггенхейма. Но каким бы популярным новое направление ни было, к народному искусству оно не имеет отношения. По мнению поп-артистов, каждый предмет, каждая вещь могут стать произведением искусства. Соединенные в особые композиции и комбинации, вещи якобы теряют свое назначение и приобретают новые качества, изменяя шкалу ценностей буржуазной цивилизации (постоянный тезис авангардизма).

Искусство интегрировано в экономические системы, политика и коммерция постоянно влияют на его развитие. И поп-арт, как сенсационное развлечение, явился неким выходом из кризиса, который переживала станковая живопись; он частично утолял «тоску по предметности» многих художников и критиков, ищущих возврата к фигуративному искусству после засилья абстракционизма.

Первые признаки нового движения возникают на рубеже 40 – 50-х годов. Примерно в это время Френсис Бэкон начал использовать

фотографии, обыгрывая материал средств массовой информации; он одним из первых перекинул мостик к будущему поп-арту и даже к гиперреализму, чем существенно отличался от модернистов, отметавших всякое натуроподобие. Его произведения находились как бы посередине между формалистической живописью и обычной фотографией.

Оп-арт – это аббревиатура слова «оптическое». Появилась она в середине 1950-х годов. Для этого направления характерно воспроизведение движения с помощью изобразительных средств без движения как такового, что отличает оп-арт, в частности, от кинетического искусства. Совокупность геометрических форм и цветовых комбинаций создает в глазу зрителя иллюзию движения, играя, например, на симультанном контрасте, на сдвигах, на оптическом смешении образов. Помимо возбуждения иллюзий, художники стремятся создать новое, чисто оптическое пространство. Это одна из возможных характеристик оп-арта. К оп-арту примыкает живопись цветового поля (Color field). В своем стремлении к эффективному использованию цвета художники превращали картины в огромные цветовые плоскости. В этом случае экспансия цвета не ограничивалась даже рамой картины, и у зрителя возникало ощущение бесконечной непрерывности (Марк Ротко, Барнет Ньюмен, Клиффорд Стил).

Поиску красоты модернизм противопоставил поиск сенсаций. И вот уже поп-арт теснят оп-арт (оптическое искусство), кинетическое искусство и другие течения. С середины 60-х годов пресса и реклама уделяют все большее внимание новой разновидности авангардизма – оп–арту, подчинившему плоскостные изображения и объемные предметные конструкции духу геометрического абстракционизма. И в США, и в Европе устраиваются выставки оп-арта, появляются теоретики оп-арта, ожидается, что он одержит победу над поп-артом.

Оп-арт прочно связан с абстракционизмом, здесь создается особая эстетическая среда калейдоскопических эффектов, особые изобразительные формы, далекие от воспроизведения действительности. Опираясь на определенные психологические особенности человеческого восприятия, художники оп-арта успешно использовали некоторые зрительные иллюзии. В качестве средств образной выразительности в оп-арте фигурирует цвет, декоративный, контрастный или мягкий, тающий в полутонах, и геометризированный рисунок в виде спиралевидных, извивающихся линий, однообразных геометрических очертаний, усложненных наложением или совмещением разных планов узора. Творчество оп-арта можно было бы рассматривать как разновидность декоративно-прикладного искусства. Известно, что художники-модельеры широко используют оптические мотивы в росписи тканей, создавая монохромные или цветовые композиции, переливающиеся при всяком движении костюма или платья; эти приемы используются для декоративных целей при создании панно и интерьеров (скатерти, обои и т.д.).

Однако оп-арт претендовал на большее – быть авангардным

искусством. В этом качестве оп-арт привлек всеобщее внимание и закрепился в художественной жизни как течение, а его достижения можно трактовать по-разному и использовать в различных утилитарных целях – это не меняет существа дела. Оп-арт прочно занял свое место в истории мирового искусства.

В оп-арте нет темы, сюжета, образной выразительности в привычном смысле слова. Такой характер творчества художников оп-арта подтверждается демонстрациями их работ на многочисленных выставках, например на выставке «Арте-Фиера-77», проходившей в 1977 году в Болонье, где в изобилии были представлены работы Виктора Вазарелли, Еннио Финци и др. Художники оп-арта нередко объединяются в группы и выступают инкогнито: группа Н. (Падуя), группа Т. (Милан), группа Зеро (Дюссельдорф), группа поисков визуального искусства, возглавляемая Виктором Вазарелли, которая дала первоначальный толчок движению оп-арта.

*(Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002. – С. 205 – 211)*

## Театр. Кінематограф. Музика

### Жан Кокто
### (1889 – 1963)

Жан Кокто – представник французького авангарду, письменник, художник, театральний діяч, кінорежисер, за своїми поглядами близький до сюрреалізму.

### *Кокто «Про театр»*

...Начиная с самого детства и ухода матери и отца в театр, я подхватил эту заразу в алом и золотом. Никогда мне к этому не привыкнуть. Всякий раз, когда занавес поднимается, я возвращаюсь к той торжественной минуте, когда занавес театра «Шатле», поднявшись перед началом спектакля «Вокруг света за восемьдесят дней», позволил соединиться безднам тени и света, разделенным рампой. Благодаря этой рампе вспыхнуло освещенное основание стены из крашеного холста. Поскольку эта легкая стена не касалась подмостков, можно было угадать там щель люка, словно зев огромной печи. Помимо этой щели только суфлерская яма, обитая медью, оставалась тем жерлом, посредством которого сообщались две вселенные. Одна была представлена запахом цирка. Другая была узенькой ложей, уставленной неудобными стульями. И подобно комнатам в гостинице «Мена-хаус», окна которых выходят на пирамиды, маленькая ложа бросала вам прямо в лицо океанский шум публики, крики служительниц: «Мятные пастилки, помадки, леденцы!», пурпурную пещеру и тот особый блеск, который Бодлер предпочитал самому спектаклю.

С течением времени театр, в котором я работаю, вовсе не теряет своего обаяния. Я его уважаю. Он заставляет меня робеть. Он меня чарует. Я раздваиваюсь в нем. Я поселяюсь в нем и становлюсь ребенком, которому придирчивый суд позволил войти в Преисподнюю...

Театр – это огромная печь. Тот, кто и не подозревает об этом, все равно медленно поджаривается там или же сгорает мгновенно. Но театр и охлаждает рвение ледяным душем. Он действует против тебя огнем и водой.

Публика – это бурное море. Она вызывает морскую болезнь. Эту легкую тошноту называют еще сценической боязнью. Легко сказать: вот театр, а вот публика, в общем ничего особенного. Обещаешь себе, что больше не попадешься на эту удочку. Потом вдруг оборачиваешься. Нет, это игорный зал. Здесь разыгрывают все, что имеют. Это мучение весьма утонченно. Если только ты не самодовольный фат, ты это ощущаешь. От этого мучения невозможно исцелиться.

Когда я повторяю, я становлюсь зрителем. Я плохо умею исправлять что-либо. Я люблю актеров, и им удается меня обмануть. Я прислушиваюсь к чему-то иному помимо себя самого. Накануне спектакля все мои слабости бросаются мне в глаза. Но уже слишком поздно. Вследствие этого, оказавшись добычей такой морской болезни, я слоняюсь по кораблю, по всем его отсекам, каютам и палубам. Я не осмеливаюсь взглянуть на море. И уж тем более я в него не окунаюсь. Мне кажется, что стоит мне пойти в зал – и судно даст течь.

Но вот я стою за кулисами, навострив уши, укрывшись за декорациями. Пьеса больше не кажется мне написанной маслом – она рисована карандашом. И она демонстрирует мне все погрешности рисунка. Я выхожу. Мне хочется прилечь и вытянуться у ног моих актрис. Если они что-то оставляют вам, меняя душу, так это разверзшуюся роковую пустоту. Я задыхаюсь. Я поднимаюсь снова. Я прислушиваюсь. На каком месте они остановились? Я слушаю под дверью. Между тем мне хорошо известно, что это море подчиняется неким правилам. Волны его накатываются и отступают по моему приказу. Новый зал может ослабить пружину и сбросить напряжение ради тех же самых реакций. Но бывает, что одно из этих следствий длится несколько дольше, и актер попадает в ловушку. Он с трудом и как бы против своей воли отказывается от смеха как опоры. Этот жестокий смех должен бы его ранить, а он ему льстит. «Я страдаю и внушаю смех, – говорит он себе, – значит, я побеждаю в этой игре». И вот тотчас подворачивается такая опора, и за нее быстро цепляются, – а автор, оказывается, позабыт. Корабль снесен течением и разбивается на рифах. Если актеры слушают этих сирен, драма становится мелодрамой, а нить, что связывала сцены, рвется. Ритм теряется.

Издали я плохо слежу за своей командой. Едва уловимые тонкости ускользают от моего внимания. Что я могу тут изменить? Вот актеры-толкователи, которые прекрасно управляют собой и совершенствуют механизм. А вот те, кто живет на сцене и пытается победить тот механизм.

Дидро говорит об этом слишком легковесно. Тут это не годится.

Я знал авторов, которые наблюдали за актерами, а потом писали им замечания. Они, конечно, добивались дисциплины. Они парализовали актеров. Они закрывали на ключ ту дверь, которая может открыться от порыва ветра.

Две великие расы сталкиваются на подмостках. И одной они мешают обогатить свою прямую линию движения какой-нибудь находкой, а другую насильно пробуждают от гипноза. Я предпочитаю пойти на риск, допустив их химическую реакцию между собой, а в результате выходит либо красное, либо черное.

Когда я писал этот последний абзац, мне казалось, что я сижу в ложе с одним из своих толкователей, Марселем Андре, с которым я люблю поболтать о чем-нибудь подобном. На сцене перед нами – Ивонна де Брей и Жан Маре. Их внутренние сущности сочетаются друг с другом. Спрашиваешь себя невольно, благодаря чему они так серьезно относятся к диалогу, который вместе проживают, позабыв, что в комнате, где они говорят, недостает одной стены? Марсель Андре говорит. Я слушаю его. Я прислушиваюсь также к молчанию этого огромного здания. Он же ждет только сигнала колокольчика, который ввергнет его в игру. Мы существуем лишь наполовину.

Восхитительные минуты, от которых я страдаю и которые я не променял бы ни на что иное...

*(Кокто Ж. О театре // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 53-56)*

## Антонен Арто
## (1896 – 1948)

Антонен Арто – засновник «театру жорстокості». У культурі XX ст. важливе місце посідає культ сили, жорстокості. Для багатьох художників, як і для самого Арто, жорстокість – це прийом, який дозволяє добратися до серця глядачів і читачів.

### *Арто «Про театр і жорстокість»*

Идея театра утрачена. И по мере того, как театр все более ограничивается проникновением в святая святых каких-то жалких марионеток, где публика должна довольствоваться ролью соглядатая, вполне естественно, что элита от него отворачивается, а большая часть зрителей отправляется в кино, мюзик-холл или в цирк на поиски яростных удовольствий, содержание которых никогда их не обманет.

В той точке истощения, до которой дошла наша восприимчивость, стало совершенно ясно, что нужен прежде всего театр, который нас разбудит: разбудит наши нервы и наше сердце.

Ошибки психологического театра, идущего еще от Расина, отучили нас

от непосредственного и яростного действия, которым должен быть наделен театр. В свою очередь, кино, которое убивает нас отражениями, которое не способно более коснуться нашей восприимчивости, поскольку тщательно отфильтровано машиной, уже в течение десяти лет удерживает нас в состоянии бесцельного оцепенения, поглотившего все наши способности.

В переживаемый нами мучительный и катастрофический период мы вновь ощущаем настоятельную необходимость в театре, не обгоняемом событиями, отзвук которых в нас был бы глубок, – и вместе с тем, в театре, который возвышался бы над непрочностью времени.

Долгая привычка к развлекательным спектаклям заставила нас позабыть об идее театра серьезного, – театра, который, опрокидывая все наши представления, вдохнул бы в нас страстный магнетизм образов и в конечном счете действовал бы как некая терапия души, влияние которой трудно забыть.

Единственное, что реально воздействует на человека, – это жестокость. Театр должен быть обновлен именно благодаря этой идее действия, доведенной до крайности и до своего логического конца.

Будучи пронизан идеей, что толпа постигает прежде всего с помощью чувств и что бессмысленно, как это происходит в традиционном психологическом театре, взывать к разуму толпы, Театр Жестокости намерен обратиться к постановке массовых зрелищ. Он собирается отыскать в бурных волнениях больших масс, которые часто взаимопротиворечивы или конвульсивны, хоть немного той поэзии, которая отчетливо проявляется по праздникам, а также в те дни, – по нынешним временам все более редкие, – когда народ выходит на улицы.

Если театр действительно хочет вновь стать необходимым, он должен дать нам все то, что можно найти в любви, в преступлении, в войне или в безумии.

*(Арто А. Театр и жестокость // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 65)*

### *Із «Театра Но»*

Своеобразие восточного театра (индийского, китайского и особенно японского) привлекло в XX в. внимание многих театральных деятелей Европы и Северной Америки. Крэг, Арто, Мейерхольд, Брехт и многие другие не только внимательно изучали восточный театр, но и многое из него заимствовали. Ниже приводится отрывок из работы французского писателя и драматурга Поля Клоделя (1868 – 1955) о японском театре Но.

Драма – это нечто, что приходит, а Но – это некто, кто приходит. Это немного напоминает ту дверь в раннем греческом театре, благодаря которой общение с невидимым пробивается через стену, дверь, к которой подходят один за другим персонажи Орестеи. Здесь же сцена состоит из

двух частей: Дороги, или Моста, и Возвышения. Дорога – это длинная крытая галерея, примыкающая к заднику и разделенная на три равные части вертикальными опорами. Возвышение, обрамляемое четырьмя колоннами, несущими крышу, – это деревянная платформа, отполированная до зеркального блеска. Под этим возвышением вкопано в землю несколько больших кувшинов из обожженной глины; горлышки их открыты, чтобы увеличить звучность планок пола, по которым ступают – слегка касаясь или, наоборот, резко стуча, – голые ступни актеров. Скажем, чтобы выманить богиню Солнца, Аматэрасу, из пещеры, где та укрылась, ужасная Небесная женщина Амэ-ноудзумэ танцует на перевернутой бочке. Возвышение расположено в правом углу зала, под углом к партеру, и поднимается над ним. Такова основная диспозиция. Ибо спектакль играется здесь не для зрителя, который оказывается подавленным и оттесненным в тень, а потому и выпадающим из действия на сцене; здесь драма и публика не обращены друг к другу, подобно двум сторонам пропасти, которая разделяет вымысел и воодушевление. Они, скорее, совмещены друг с другом, так что актеры проходят и располагаются по отношению к нам сбоку и как бы в двух планах, с которыми каждый зритель со своего места образует собственное геометрическое отношение сообразно углу зрения и слуха. Все происходит внутри, среди публики, и она никогда не теряет ощущения, будто действие объемлет ее и одновременно происходит на расстоянии: оно разворачивается одновременно с нами, рядом с нами. Кроме того, тут есть элемент непостоянства. Даже когда торжественные призраки уже перестают проходить по Мосту, он отнюдь не утрачивает своих величественных возможностей представления и ухода персонажей. Да и Возвышение с навесом, являющее собой беседку мечты, подобную тем павильончикам, окрашенным в цвет киновари и коралла, в которых на китайских картинах пируют над облаками блаженные в лазурных и бирюзовых одеждах, – это Возвышение не перестает беспрерывно подчеркивать их присутствие или отсутствие.

Справа и слева на деревянных планках цвета свежего масла нарисованы зеленые стебли бамбука, на заднике – высокая сосна. Этого довольно, чтобы была представлена природа.

Все происходит в следующем порядке. Мелкими скользящими шажками в зал входят музыканты и хор. Первые располагаются в глубине помоста в специальном месте, отведенном для них и помеченном изменением рисунка настила; это место называется «коза». В оркестре одна флейта и два двойных тамбурина в форме песочных часов: один – маленький, который музыкант держит на правом плече, а другой – большой, располагающийся на левом колене музыканта. По тамбуринам резко ударяют расправленными пальцами, и раздается сухой взрывной звук. Наконец, чтобы возвещать о появлении богов, демонов и духов применяется барабан с палочками. Это все. Ударные инструменты задают ритм и движение, погребальная флейта доносит до нашего слуха

модуляции, отражающие протекающее время, – диалог времени и мгновения, разворачивающийся за спиной у актеров. К их согласованным звукам часто присоединяются долгие вопли, издаваемые музыкантами на два тона – низкий и высокий – хуку, ху-ку. Все это создает странное и драматическое впечатление пространства и удаленности, – как если бы в полях ночью звучали некие голоса, бесформенные зовы природы или же крик какого-то животного, с трудом продирающийся к слову; это бесконечно разочарованные порывы голоса, отчаянные попытки, болезненное и смутное свидетельство.

Хор не принимает участия в действии, он просто добавляет свой безличный комментарий к нему. Он повествует о прошлом, описывает местность, где происходит действие, развивает общую идею, разъясняет сущность персонажей, отвечает и поддерживает действие поэзией и пением, он видит сны и шепчет, сидя на корточках рядом с говорящей Статуей.

В Но только два персонажа: ваки и сите. Каждого из них могут сопровождать многочисленные цуре, то есть прислужники, вспомогательные персонажи, советники, тени, – торжественный эскорт, следующий за шлейфом одежды.

*(Клодель П. Театр Но // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 46 – 47)*

### *Кінематограф*

Наиболее важные явления кинематографа *начала XX в.* – это появление первого короля экрана – комического героя в исполнении Макса Линдера, расцвет скандинавского кинематографа, уникального по силе выразительности, и рождение итальянского кинематографа, славившегося своими пышными историческими постановками. В целом можно сказать, что в этот период кинематограф еще слишком тесно соприкасался с театром, боясь обрести свое лино. Но уже стали складываться жанры, появились режиссеры со своим авторским стилем и вкусовыми пристрастиями. Очень медленно кинематограф обретал свой собственный язык. В эти же годы в Америке возникает Голливуд, начинается формирование «системы звезд», на экране появляется Ч. Чаплин в комических фильмах.

Война нанесла удар национальному кинематографу стран Европы, подорвав его экономическую базу. Но уже в 1920 году в Германии Робертом Вине была создана картина «Кабинет доктора Калигари», ставшая фильмом-манифестом нового кинематографического течения, получившего название «немецкий экспрессионизм», так как главной целью здесь становится показ на экране душевных переживаний человека.

В 20-е годы в европейском кинематографе ведущую роль играют представители французского авангарда: Ж. Дюллак, Ф. Леже, Л.Деллюк,

Р. Клер. Новым словом в искусстве стали сюрреалистические фильмы Л. Бунюэля и С. Дали «Андалусский пес» и «Золотой век». В США 20-е годы были «золотым веком американской комедии» (фильмы Ч. Чаплина «Малыш», «Парижанка», «Золотая лихорадка» и т.п., комедии с участием Б. Китона, Г. Ллойда, Г. Лэнгдона и др.). Этот период можно назвать временем расцвета Великого Немого.

Но уже в 1927 г. в США вышел на экраны первый звуковой фильм – «Певец джаза». За несколько лет звуковые фильмы полностью вытеснили немые с экрана.

В 40 – 50-е годы новым словом мирового киноискусства стал «итальянский неореализм» («Рим – открытый город» Р. Росселини, «Похитители велосипедов» В. Де Сика). Для этого направления характерны стремление к документализму, преобладание социальных мотивов и внимание к «маленькому человеку».

В 60-е годы появляется так называемая «новая французская волна», воплотившая интеллектуальные поиски в развлекательном жанре и создавшая новую особую эстетику кино («На последнем дыхании» и «Безумный Пьеро» Ж.-Л. Годара, «400 ударов» Ф. Трюффо и т.д.). В этот период происходит расцвет кинематографа стран Восточной Европы (А. Вайда, М. Янчо). Особо заслуживает упоминания метафорический кинематограф итальянского режиссера Ф. Феллини («Сладкая жизнь», «8 1/2»).

На рубеже *60 – 70-х* годов американский кинематограф характеризуется стилевым и жанровым многообразием, расцветом авторского кино, способного быть коммерческим (Ф. Коппола, М. Скорсезе, Дж. Лукас, В. Аллен, Д. Хоппер).

В 80-е годы на смену революционному кинематографу 60 – 70-х пришел, по большей своей части, ровный и спокойный период создания добротных профессиональных картин, не претендующих на то, чтобы сказать новое слово в искусстве.

С началом 90-х годов в кино вернулся бунтарский дух 60-х в сочетании с респектабельностью 80-х. Зритель Америки и Европы открывает для себя кинематограф стран Азии в Ближнего Востока. Фильмы Ч. Имоу, Ч. Кайге, А. Киаростами становятся фаворитами кинофестивалей. Это явление получило название «Азиатское чудо».

В целом в 90-е наметились две тенденции: с одной стороны – видоизменение и смешение старых жанров, насыщение их иронией и «черным юмором» (Д. Джармуш, К. Тарантино), с другой стороны – возрастающий интерес к социальным проблемам (Д. Бойл, Г. Ван Сэнт, М. Ли).

### *Діячі кіно про кіно*

Монтаж воздействует на материал фильма так же, как смерть воздействует на жизнь *(Пьер Паоло Пазолини)*.

Фильм можно рассматривать как приключение или своего рода поиски самого себя *(Вим Вендерс)*.

Слово и звук принесли элемент реального в кинематографический спектакль, и чувство, будто нам снится сон, исчезло навсегда *(Рене Клер)*.

Кино – это правда двадцать четыре раза в секунду *(Жан-Люк Годар)*.

Фильмы успешно помогают вам открывать материальный мир с его психофизическими соответствиями. Своими попытками постичь его через объектив кинокамеры мы буквально выводим этот мир из состояния небытия *(Зигфрид Кракауэр)*.

...Чаплин первый в нашей первой эпохе кино повинен в том, что забава, которая называется кинематографом, стала искусством *(Луи Деллюк)*.

...Чтобы сделать фильм, я должен создать целый мир *(Чарльз Чаплин)*.

Больше всего в кинематографе мне нравится невообразимая аудитория, что предоставляет режиссеру чудодейственную свободу *(Орсон Уэллс)*.

Фильм занял такое же место в фантазии и в жизни городского населения, какую прежде играли мифы, легенды и народные сказки *(Бела Балаш)*.

### *Музика «Beatles»*

«Битлз» произвели революцию в поп-музыке 60-х. Клише? Конечно. Но это стало клише просто потому, что именно в нем мы находим единственно возможное объяснение такого великолепного, ошеломляющего явления, как карьера группы «Битлз». В музыкальном мире 90-х, где имиджи чаще создаются средствами массовой информации, не учитывающими реальные способности групп, «Битлз» отнюдь не превратились в преуспевающую в финансовом отношении команду, оставшись далеко позади исполнителей, имеющих лишь толику их таланта и артистичности. Но достижения последних были бы невозможны без «Битлз», которые поистине спасли поп-музыку, находившуюся в состоянии летаргического сна, и превратили эту музыку в бизнес, приносящий миллионы долларов, и более того – в искусство. Это и стало главной причиной невероятного успеха музыкантов. Работая в условиях неимоверного напряжения, по графику, свалившему бы с ног современных суперзвезд, «Битлз» выпустили тринадцать великолепных альбомов и более двадцати синглов – и это немногим более чем за семь лет.

Музыканты постоянно расширяли палитру современной поп- и рок-музыки, органически дополняя ее проникновенной лирикой фольклорных исполнителей типа Боба Дилана, психоделическими экзерсисами музыки западного побережья США, мелодиями фолк-рока, элементами блюза и кантри, – и при этом оставались сами собой. «Битлз» были оригинальными и смелыми экспериментаторами в истории рока – всегда готовыми выйти за пределы стандартного и, например, выяснить, что произойдет, если сыграть в незнакомой комнате на незнакомом инструменте, при этом

запустив пленку в обратном направлении, а предрассудки оставив за дверью.

*(Робертсон Дж. Битлз. – М., 1997. – С. 6)*

### *Архітектура і будівництво*

В начале XX в. в архитектуре, как и других видах искусства, широкое распространение получает стиль *модерн,* но наряду с ним идет обращение и переосмысление прошлого: расцветает *нео (псевдо) готический стиль* (в Восточной Европе – *неовизантийский),* а также – *национальный романтизм.* Для модерна, наиболее своеобразного течения, характерны отсутствие симметрии, разнообразие декора, изощренное оформление фасадов и т.п.

В период между первой и второй мировыми войнами на первый план выходит *жилищная архитектура.* Именно относительно нее провозглашается программа новой рациональной архитектуры. Самым знаменитым представителем этого течения является швейцарец Ш.-Э.Жаннере (Ле Корбюзье). На мировую архитектуру при этом серьезно воздействует научно-технический прогресс: появляются железобетонные конструкции, позволяющие возводить здания повышенной этажности (небоскребы), каркасные конструкции, где возможным становится сплошное остекление стен, и т.п.

Во второй половине XX в. наиболее ярким течением является постмодерн.

### *Про постмодерн*

На сегодняшний день *постмодерн* в философии и искусстве представляется еще открытой ареной столкновений конкурирующих друг с другом сил.

Однако среди них все же можно выделить три основных течения:

1. Поздний модерн, или трансавангард.
2. Постмодерн как анархизм стилей и направлений мышления.
3. Постмодерн как постмодерный классицизм в архитектуре и постмодерный эссенциализм, или неоаристотелевский синтез учения о естественном праве с либерализмом в философии.

Поздний модерн представляет собой постмодернизм как усиление модерна, как эстетика предбудущего времени и превосхождение идеала современности. Примат нового требует от модерна, который грозит стать классическим, преодолеть, превзойти самого себя. Демон модернизации требует от нового, грозящего стать старым, усиления нового. Нововведения в позднем модерне имеют значение нового в новом. Так возникают варианты превосхождения авангарда в трансавангарде и у «новых Новых» – nuovi-nuovi (как называет себя одна итальянская группа)», – варианты усиления авангарда, в которых заметны как следы

диктата модерна, так и определенная ироническая дистанция по поводу давления со стороны нового.

Второй, анархический, вариант постмодерна следует лозунгу Поля Файерабенда Anything goes – все дозволено – с его раскрепощающим потенциалом эстетического и методического анархизма и опасностью вседозволенности и эклектицизма, которые свойственны анархическому плюрализму. После господства функционалистского пуризма в архитектуре и алогических «испанских сапог» в научно-теоретическом исследовании возможности расширения опытной и изобразительной сферы за счет новой колоритности необозримы. Вседозволенность, вероятно, представляет опасность для художника и философа, так как сюжет и форма выражения больше не оказывают ему сопротивления и не устанавливают ограничений, которые могли бы отрицательно повлиять на субъективность...

Для модерна, ставшего классическим, функционализм имел двойственное значение – значение эстетически притязательной программы оформления и технико-экономическое значение, направленное на удешевление продукции. И то и другое требование китч хозяйственно-строительного функционализма уже не выполняет. Эстетический стиль, который 60 – 70 лет тому назад выступал в роли освободителя, поскольку он оказался в состоянии разбить оковы историцизма, сегодня, в условиях угрожающей утраты исторического аспекта вообще, становится уже не критическим, но усиливающим ложное направление развития. Не выполняется сегодня и второе историческое условие для эстетической и социальной правомерности функционализма – удешевление продукции. Производство больше не требует функционального, стандартизированного дизайна для налаживания простых технологических процессов массового производства. Управление производством с помощью микропроцессоров дает возможность запустить более сложные и мелкосерийные производственные процессы, поэтому сегодня больше нет и прежних преимуществ блочного строительства – большей гибкости и большего простора для индустриальных методов. Использование в строительстве готовых блочных деталей сегодня дороже, чем традиционный способ, поскольку транспортные расходы превышают экономию, возникающую из массового производства (economies of scale).

Модуль, включаемый в различные комбинации, и заранее готовая строительная деталь утратили свое архитектурное и оформительское значение. Тот факт, что все это напоминает неорганический мир молекул и атомных моделей, производит во все более технизированном, удаляющемся от природы городском мире отнюдь не освобождающее впечатление, а, напротив, усиливает чувство отчужденности вследствие невыразительной произвольности блочных конфигураций. Модернистская программа единства техники и искусства утратила в технизированной среде свой прежний потенциал раскрепощения. Идеал одновременности технического и художественного развития утрачивает свою

привлекательность, люди больше не воспринимают технику как нечто освобождающее, а ощущают, что им все больше приходится приспосабливаться к техническому миру или даже становиться в этом мире лишними. Сегодня требуется не приспособление искусства к технической среде, а приспособление технического развития к культурной и человеческой среде.

*(Козловски П. Культура постмодерна. – М., 1997. – С. 36 – 60)*

## Масова культура

### *Феномен «масової культури»*

Важнейшая черта культуры высокоразвитых стран XX в. – наличие в ней «массовой культуры».

Исследование феномена «массовой культуры» и ее места в художественной культуре XX века сопряжено с рядом трудностей. Одна из них заключена уже в самом термине «массовая культура», который обладает обманчивым смыслом. По своему буквальному значению он предполагает, что «массовая культура» – это культура масс, культура, предназначенная для потребления народа, или, иными словами, что это народная культура. Западная культурология и эстетика охотно используют это понятие, потому что оно объясняет многие недостатки западной культуры неспособностью масс к пониманию истинного искусства, хотя на самом деле «массовая культура» – это создание не народа, а коммерческой индустрии культуры...

Подлинно народная культура не имеет ничего общего с «массовой культурой», напротив, эта последняя по своему содержанию и социальным функциям враждебна подлинно народной культуре.

Всякая народная культура имеет древние корни, уходящие в глубь веков, она основана на длительных исторических традициях, отражающих мечты, обычаи, склад характера того или иного народа. «Массовая культура» таких традиций не знает, ее вкусы и идеалы меняются с головокружительной быстротой в соответствии с потребностями моды.

Народная культура всегда национальна, тогда как «массовая культура» не имеет национальности, она космополитична, рассчитана на любые национальные характеры и вкусы.

По своему характеру народная культура, как правило, реалистична, отражает трезвый, земной характер народного мышления. Напротив, «массовая культура» – псевдореалистична, она основывается на иллюзиях, вымыслах, мифах и призывает не к познанию жизни, а к бегству от нее...

Поэтому модернизм и «массовая культура» враждебны не друг другу, а всякому истинно реалистическому искусству.

Существуют довольно противоречивые точки зрения по вопросу о

времени возникновения «массовой культуры». Некоторые считают ее извечным побочным продуктом культуры, своего рода отдушиной, которая существовала уже в античную эпоху. Однако гораздо более обоснованными являются попытки связать возникновение «массовой культуры» с научно-технической революцией, породившей широкодоступные средства распространения и потребления культуры...

В 1957 году под редакцией Д.Уайта и Б.Розенберга вышел сборник «Массовая культура. Популярные искусства в Америке». Составители сборника стояли, правда, на противоположных позициях: Розенберг выражал критическое отношение к «массовой культуре», Уайт стремился апологетизировать ее.

«Не может быть никакого сомнения, – писал Розенберг, – в том, что средства массовой коммуникации представляют собой большую угрозу для независимого человека... Никакая художественная форма, никакой объем знаний, никакая эстетическая система не являются достаточно сильными, чтобы противостоять вульгаризации. Своего рода культурная алхимия трансформирует их в тот же самый ходовой товар. Никогда прежде священное и мирское, возвышенное и низкое, подлинное и показное не перемешивались до такой степени, чтобы стать совершенно нераспознаваемыми».

Иной подход к пониманию «массовой культуры» сформулировал Д.Уайт. Он отмечал достижения «массовой культуры», которые, по его мнению, проявляются в повышении качества фильмов и телевизионных постановок, в улучшении звукозаписи и т.д. Однако в целом в 50-х годах господствующим оставалось критическое отношение к «массовой культуре»...

Аналогичную позицию занимал и Дж.Селдес, который в своей книге «Большая аудитория» признавал, что «массовая культура» ориентируется на самые примитивные, низкие вкусы, приспосабливая современную культуру к «нормам жизни несовершеннолетних»...

В 60-х годах признанным авторитетом в области исследования «массовой культуры» выступил канадский социолог Маршалл Маклюэн. В своих работах, отличающихся, правда, не столько теоретическим, сколько афористическим характером, Маклюэн доказывал, что «массовая культура» является естественным, органическим следствием развития средств массовой коммуникации. По его мнению, «массовая культура» снимает конфликт «слухового» и «зрительного» восприятия, который был характерен для всей истории мировой культуры, когда на первый план выдвигался то один, то другой тип сенсорной ориентации. По определению Маклюэна, «культура – это набор сенсорных предпочтений». В соответствии с этим канадский социолог делил средства массовой коммуникации по способу их воздействия на чувства человека на «горячие» и «холодные». «Холодные» средства, по его мнению, в отличие от «горячих», не обладают конкретной детальной информацией, а требуют домысливания.

Применяя эту классификацию, Маклюэн противопоставляет такие «горячие» средства, как радио и кино, «холодному» телевидению, потому что телевизионное изображение состоит из большого числа светящихся точек и волн, из которых воображение зрителя должно дорисовывать образы.

Вся история мировой цивилизации предстает у Маклюэна как последовательная смена «типов технологии», средств и способов коммуникации. Суть своей концепции он выразил в афоризме: «Средство есть само сообщение». Это означает, что на человека оказывает влияние не содержание информации, а само средство сообщения; последнее и определяет характер и содержание той специальной информации, при помощи которого она передается.

По мнению Маклюэна, «массовая культура» является высшей формой прогресса, связанного с электронными средствами массовой коммуникации. Она делает ненужными такие «устаревшие» формы культуры, как книгопечатание, и знаменует собой установление власти «глобальной деревни», в которой все продукты и средства культуры являются общедоступными. По его словам, современную культуру можно гибридизировать, консервировать, фасовать в банки так же, как фрукты и овощи.

Следует отметить, что многие идеи Маклюэна, несмотря на их парадоксальность, продолжают разрабатываться и в современных работах о «массовой культуре»...

Характерно, что в начале 70-х годов критический тон в оценках феномена «массовой культуры» постепенно исчезает из западной социологии и эстетики. В это время большинство исследователей приходят к выводу, что «массовая культура» не только не противоречит «высокой» культуре, но в какой-то мере даже оплодотворяет и обогащает ее. Идея противоположности «высокой» и «массовой» культуры сменяется идеей их конвергенции...

«Массовая культура» – это не только произведения дешевого китча, подделки, искусство второго сорта. Напротив, довольно часто она обладает утонченной и изощренной техникой... «Массовая культура» не имеет какого-либо определенного предмета или социальной жанровой структуры. Главное ее условие – создание такого культурного контекста, в котором любое художественное произведение стереотипируется и по способу потребления, и по своему содержанию. «Массовая культура» – это не просто китч, это искусство, сознательно стремящееся к тривиальному.

Одна из важных функций современной «массовой культуры» состоит в мифологизации общественного сознания. Воспитывая в человеке потребителя, лишая его самостоятельного, критического отношения к реальности, создавая культовые, чуть ли не оргиастические формы поклонения своим героям, «массовая культура» выступает в роли современной мифологии...

Характерной особенностью современной «массовой культуры»

является уход от реальной действительности в область фантазии, наркотического наслаждения и нарциссического самолюбования.

*(История эстетической мысли // Буржуазная эстетика XX в: В 6 т. – М., 1990. – Т.5. – С. 621 – 632)*

### *Засоби масової інформації*

Наряду с ранее существовавшими средствами массовой информации (газетами и журналами) XX в. порождает новые – радио и телевидение. Средства массовой информации оказывают решающее влияние на формирование «массовой культуры».

### *Телебачення*

Идея телевидения возникла еще в середине XIX в., после изобретения электромагнитного телеграфа. В 1884 г. немецкий изобретатель П.И. Нипков применил принцип развертки изображения на элементы в своем «электрическом телескопе». Но только в середине 30-х годов XX в. появились первые системы электронного телевидения. У истоков современного телевидения стоят американские ученые В.К. Зворыкин и Ф. Фарнсуорт, англичанин К. Свинтон, советские – И.А. Адамиан, А.П. Константинов и др. После второй мировой войны телевидение широко распространяется в быту и становится мощнейшим и влиятельнейшим средством массовой информации. Телевидение постепенно приобрело свой особый характер, сформировались определенные телевизионные жанры и типы передач.

#### *Відеокліпи*

Волшебно омолодили рок родившиеся в начале 80-х годов видеоклипы. Мини-фильм лишь отдаленно соответствовал тексту. В этом цель и заключалась. Ведь непонятное кажется великим, – говорили древние.

Сюжет клипа может быть совершенной абстракцией или смонтирован «под хронику». Клип за несколько секунд расскажет трогательную любовную историю... или откровенно продемонстрирует физические совершенства красавицы... Объединяет их одно – отсутствие монотонности. Клип моментален, увлекателен и часто непонятен.

Видеоклипы значили для рока то, что звук для немого кино. Музыка стала изображением. Кроме того, клип, который ежедневно смотрят миллионы зрителей, превратился в невиданную по размаху рекламу. В США с 1981 года ведет передачи MTB – канал, передающий видеоклипы рока 24 часа в сутки. Новый канал французского ТВ Мб в основном посвящен року и видеоклипам.

В чем причина успеха клипов? Отнюдь не только в низком общекультурном уровне публики. Скорее, она заключается в прекрасном

знании «нижних этажей» человеческой психики и умелом овладении теми богатейшими возможностями, которые предлагают для манипуляции психикой современные технические средства. Загипнотизированный клипами зритель приучен не понимать происходящего, а сверхтемпы видеосюжета привели к тому, что любые другие съемки кажутся ему замедленными, устаревшими, скучными...

И если под развлечением понимать отключение от действительности, то клип стал для этого идеальным средством.

Зрелищные традиции рока легче осмыслить, если вспомнить, что многие исполнители, особенно английские, учились в художественных школах. Среди них – Джон Леннон, Эрик Клаптон, Дэвид Боуи и другие. Стоит ли удивляться маскарадности рока, буйству его красок, впечатляющей графике, умелой сценической постановке выступлений? Рокеры участвуют в оформлении конвертов собственных дисков, столь интересных по рисунку, цвету, манере исполнения.

Художественность лучших образцов рока несомненна, его развлекательный характер очевиден.

*(Корзун Н.В. Рок, игры, мода и реклама. – М., 1989. – С. 16 – 17)*

### *«Мильні опери»*

Едва ли не самый сильный магнит, влекущий к неподвижности перед телевизором, – желание забыться, увидеть другую, интересную и счастливую жизнь. И вот оказалось, что жизнь «как в кино» лучше всего не в кинофильме, а в сделанном на заказ телесериале. Он проще, понятнее, короче, так как разбит на 45 – 50-минутные серии, а сюжет и актеры подобраны в соответствии со вкусами самой широкой публики.

Так взошли на пьедестал популярности так называемые «мыльные оперы» (в английском языке слово опера означает масштабную, «богатую» постановку), в просторечии «мыльники», то есть многосерийные телефильмы-постановки с протяженным, почти бесконечным «продолжение следует». «Мыльники» размножаются почкованием. Сериал «Вся семья» породил «Семью Джефферсонов», из которой выросла «Проверка» и т.д. Классическим примером «мыльников» считаются «Даллас» и «Династия», и чтобы понять тот интерес, который вызывают они у мадам Бертони и мсье Гишара, поговорим о них подробнее.

Начнем с возникновения этого жанра. В конце 30-х годов в США большой популярностью пользовались радиопостановки, действие которых происходило в кругу одной семьи, вернее, одного семейного клана. Персонажи пьесок по ходу действия упоминали продукцию тех компаний по производству мыла и стиральных порошков, которые финансировали эти передачи. Голоса ставших привычными персонажей постоянно звучали дома, а с развитием ТВ на домашнем экране появились и сами герои. К концу 70-х годов «мыльники» превратились в любимую дневную телепередачу. Домохозяйки вязали, гладили, возились у плиты,

не выключая телевизор. Семейные дела героев были выставлены на всеобщее обозрение, их личную жизнь, как жизнь соседей, можно было не спеша, со вкусом и в подробностях обсудить (кто произнес слово «сплетни»?).

Теперь для «мыльников» покупают и самое дорогое вечернее время. За ужином или после него «мыльные оперы», а вернее, шикарные многосерийные телесериалы смотрит уже вся семья. О мыле было забыто. Но не о рекламе. «Даллас» и «Династия» рекламируют особый образ жизни, целый мир – богатый, блистательный и беспощадный. Под звуки эстрадно-симфонической музыки в герои протаскивали человека, который писал слово «кот» с ошибками, но становился миллионером.

Не будем говорить о техническом совершенстве съемок: кустарщину на современном западном ТВ вообразить трудно. Составители серий («создатели» было бы менее точным словом) самым тщательным образом учитывают запросы широкой публики и никогда не нарушают законы жанра. Первое: зрителя нельзя сердить, иначе он может неблагосклонно отнестись к товарам, которые рекламируются в ходе сериала. Второе: он должен нравиться максимальному числу зрителей (опросы зрителей после просмотра очередного эпизода). В полной мере учтен свойственный человеческой натуре интерес к жизни за закрытыми дверями. Бытовая мелодрама как жанр всегда пользовалась симпатией широкой публики...

На экране перед зачарованным зрителем (чаще – зрительницей) раскатывают бесконечное телеполотно красивой жизни. Тождество «красивое – богатое» сомнению не подлежит. Небедствующие герои «мыльников» – как на подбор: хорошо выкормленные, загорелые, белозубые, с отличной спортивной выправкой. Положительные персонажи прекрасны по-положительному (светловолосые, улыбчивые, благородно-седые), отрицательные – по-отрицательному (жгучие брюнеты с коварным прищуром; обольстительные, как змеи, женщины; крупные, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «полные гвардейской правоспособности» мужчины). Границы добра и зла определены четко, разбираться не требуется: в обществе хилых неврастеников выгодно выделяется сильный и спокойный «мэн», среди женщин-мегер – нежная и чувствительная героиня.

Волшебно прекрасна окружающая действительность: роскошные, как дворцы, особняки, слепящий блеск спортивных автомобилей, голубая гладь собственных бассейнов, цветы магнолий размером с капусту, телефон в туалете и золотые краны в ванной из розового мрамора... А сногсшибательные туалеты, которые меняются десятками за серию! Как же не смотреть, бросив все?!

*(Корзун Н.В. Рок, игры, мода и реклама. – М., 1989. – С. 36 – 38)*

### *Вестерн, детектив, фантастика*

В литературе (как и в кино) XX в. важное место заняли новые жанры, зародившиеся во второй половине XIX в., – это детектив, фантастика,

вестерн. Представители элитарной культуры часто презрительно оценивают произведения этих жанров как «ширпотреб», как типичное явление «массовой культуры». Но именно поэтому они важны для понимания современной культуры, кроме того, лучшие произведения этих жанров соответствуют критериям «высокой» литературы.

*Із вестерна Ламура «Ганфайтер»*

Луис Ламур – один из известнейших современных авторов, работающих в жанре «вестерн», в которых описывается покорение Дикого Запада (XIX в.). Эти романы повествуют о схватках переселенцев с индейцами, о столкновениях с бандитами и т.п. Главными героями у Ламура всегда являются ганфайтеры (непревзойденные стрелки), стоящие на страже закона. Ниже приведен отрывок, дающий ясное представление о его героях и о морали этого времени.

– Ладно, с чего начнем?

– Уволим прежнего маршала. Вернее, я его уволю, а ты будешь свидетелем.

Проверив револьверы, мы не торопясь пошли к офису маршала, и я был рад, что Мустанг идет рядом со мной...

Офис маршала представлял собой небольшой деревянный дом напротив тюрьмы. В нем было две комнаты: одна, побольше, служила приемной, а другая, поменьше, была одновременно и кабинетом маршала, и его спальней.

Джон Лэнг сидел в приемной, положив ноги на стол. У стены, на железном сейфе, сидел его помощник, грузный и бородатый. Рядом стояла деревянная пирамида с ружьями. Пол был заплеван, и множество окурков валялось у стола.

Я распахнул дверь, вошел в комнату и остановился у стола. Лэнг мельком взглянул на меня, но, увидев звезду маршала, взглянул еще раз, уже внимательнее.

– Ты кто?

– Я новый маршал, так что ты уволен. Бородатый засмеялся.

– Мотай отсюда, паренек, пока можешь. Нас уже пытались уволить. Помнишь, Джон?

С некоторыми людьми лучше действовать, чем говорить. Поэтому я схватил Лэнга за сапоги и сдернул на пол. Он тут же вскочил, рука его метнулась к револьверу, но я коротко и тяжело ударил его в подбородок. Лэнг осел на стул и перевернулся вместе с ним на пол. Все это произошло так быстро, что бородатый только начал подниматься с места, но я уже развернулся, и мой удар пришелся ему в лоб. Голова его с грохотом ударилась о стену, и он тихо сполз на пол.

– Мустанг! – позвал я Робертса, стоявшего на улице. – Возьми у них оружие и звезды.

Лэнг между тем пришел в себя, и его револьвер уже был у него в руке,

когда я выхватил свой «смит-и-вессон» и дважды выстрелил. Первая пуля попала ему в горло, вторая – в грудь. Лэнг ткнулся головой в пол и замер.

Я повернулся к бородатому, который пришел в себя.

– Хочешь тоже попробовать или уберешься из города? Он хотел бы попробовать, но не хотел умирать...

– Как только утихнет вьюга, я уеду.

– Ты уедешь сейчас. Если я застану тебя в городе через час, то пеняй на себя.

– Ладно, приятель, посмотрим, что ты запоешь, когда Биллингз узнает об этом! Он живо вправит мозги и тебе, и городскому собранию. Я дал ему затрещину и вытолкнул за дверь.

– Знаешь, – сказал Мустанг, взяв сигарету. – Когда ты впервые присоединился к нам, многие ребята были уверены, что ты пай-мальчик. Видели бы они тебя сейчас!

Я прошелся по офису.

Значит, так, Мустанг. Поскольку мы теперь представляем закон в этом городе, то пора взяться за дело серьезно. Больше никаких грабежей, шулерства, насилий и пальбы. Предупреждать будем только один раз.

– Драки?

– Если не наносят ущерб частной или городской собственности, один на один и обходятся без поножовщины, то не вмешиваемся...

Когда мы с Мустангом пришли в Алту, здесь каждый день и каждую ночь были грабежи и убийства. Мы установили здесь жесткий закон револьвера, но все же это был закон. Да и времена тогда были такие, что везде на Диком Западе правил шестизарядный револьвер. И только из-за моих револьверов дети в Алте могли спокойно ходить в школу, а женщины – в магазины.

*(Ламур Л. Ганфайтер. – М., 1994. – С. 55 – 67)*

### *Мода*

В 1900 году пестрые краски Востока совершенно овладевают Парижем. В том же году здесь выступает с русским балетом Сергей Дягилев, костюмы и декорации для которого создает Леон Бакст. Молодой модный модельер, больше художник, чем портной, Поль Пуаре внимательно следит за всем этим. В его эскизах чередуются японское кимоно, персидская вышивка, пестрая батика и восточные тюрбаны с мехом и парчой...

После больших потрясений, которые принесла первая мировая война, жизнь в корне изменилась. Вместе с этим пришли перемены и в моду, новые тенденции которой наметились уже в ходе войны. «Военный кринолин» дожил примерно до 20-х годов: это выражалось в юбках с воланами на боках, в полудлинных и полуприлегающих платьях неопределенной формы, наиболее приближающихся к эллипсу. Однако в это же время в моде наступает коренной перелом – совершенно

преобразился силуэт женской фигуры из-за сокращения длины юбки и длины волос. Новая мода основана на чистой геометрии, ее тенденции явно антинатуралистические. Костюм теперь совершенно умышленно разделяется на две части – на лиф и юбку. Некоторое время длина юбки еще резко не меняется. Но с 1924 года она заметно сокращается, а в 1928 году – едва прикрывает колени. Одновременно линия талии опускается на бока, поэтому лиф намного становится длиннее. В это время можно говорить о проникновении кубизма в моду. Основой ежедневных, светских и вечерних дамских туалетов стала так называемая сэкс-линия (sack-linie) – ровная рубашка с двумя швами на боках, которая разделялась на две части одним пояском. Платья отличаются друг от друга только материалом. Лиф имеет глубокий вырез, а руки, спустя много десятилетий, опять обнажены, но все эти элементы, во все времена подчеркивающие женское обаяние, теперь использовались для нового явления – теперь подчеркивается неопределенность пола, в моде какая-то полудевичья, полумальчишеская фигура.

Эта женщина-мальчик находит себе применение во всех профессиях, прилежно занимается спортом, страстно танцует фокстрот, чарльстон и джазовые танцы. Она борется с лишним весом, ибо идеалом теперь является высокая, стройная женщина без бедер и груди, со стройными ногами и руками, курящая сигареты в длинном мундштуке. Воплощением этих представлений и самым модным женским типом стала северянка Грета Гарбо, героиня всех наиболее известных фильмов своего времени. Коротко остриженные волосы, маленький рот с ярко накрашенными губами, брови резко подчеркнутой формы и глаза с опущенными веками сошли с подмостков театров и киноэкранов и вышли на улицы. Но самой большой новостью в истории моды стали открытые ноги, на которых теперь сосредотачивалось внимание. Промышленным производством начали выпускаться в огромном количестве шелковые прозрачные чулки телесного цвета и элегантные остроконечные туфли с большим вырезом из тонких сортов кожи – для повседневной носки и золотые и серебряные туфли, парчовые либо кожаные – для вечерних туалетов. К этим нарядам носили шляпки с широкими полями, глубоко посаженные на голову, либо как бы шляпы-колокола, полностью закрывающие волосы.

Но наряду с этой модой-люкс, в женскую моду проникают длинные брюки, как спортивные, так и домашние, юбки, свитера, белье и трикотажные платья, выпускаемые промышленным производством, которые до сего времени остаются в ней.

Дальнейшие перемены в моде происходят в 1936 – 1937 гг., когда женская фигура опять несколько стилизуется. Рукава поднимаются с помощью плечиков, талия сужается, юбки расширяются, округлый силуэт как бы сменился на два треугольника, соединяющихся вершинами в поясе. Женская мода до некоторой степени огрубела. Этому способствуют некоторые детали, например: обувь с ремешками на высокой пробковой или деревянной подошве; сумки, носимые на плече; шлемовидные шляпы

с узкими полями, но прежде всего – плечики под рукавами. В течение второй мировой войны все эти детали стали еще более выразительными. Женское платье укорачивается, плечи увеличиваются, вся одежда скорее напоминает форменную одежду. Модные нововведения касались, прежде всего, укладки волос в сеточки и шляп, которые приобрели странные формы, ибо недостаток материала не позволял больших перемен...

Резкий поворот в моде произвел в 1947 году Кристиан Диор, продемонстрировавший новые интересные модели одежды, которые, правда, сначала были предложены только узкому кругу высшего общества. Поначалу реакция многих была отрицательная. Например, французские и американские женщины выступали против этой дорогой моды в то время, когда здоровью их детей еще угрожали нищета и голод. Но несмотря на это, уже в 1948 году вся Европа и Америка приняли новый стиль Диора, получивший название «нью лук» (новый силуэт). Это была романтическая линия с новым вариантом кринолина, тонкой талией и прилегающим лифом. Наряду с этой основной линией, однако предназначенной исключительно для молодежи, Диор вскоре создает целый ряд других модных линий, которые также стали всеобщим достоянием, – это стилизация одежды под буквы «Н», «Х», «Y», «А» и т.д. Само собой разумеется, что мода 50-х годов создавалась не одним Диором. Это время наибольшего расцвета и славы парижского «от кутюр», когда процветают модные салоны Юбера де Живанси, Жака Фата, Кристобальда Баленсиажи, Ива Сен Лорана, когда опять открывается дом моды Шанель и другие.

Однако в послевоенные годы в Европе все больше чувствуется влияние американского образа жизни, а вместе с ним появился более свободный стиль в одежде. Отныне неотъемлемой частью женского дневного и вечернего туалета становятся брюки. На мужскую моду, да и на женскую, налагают свой отпечаток некоторые типы военной одежды (например морской). К послевоенному периоду относится и дальнейшее развитие конфекции, но это уже производство костюмов не из эрзац-материалов, а наимоднейших платьев, быстро следующих всем сезонным переменам, а также бутика и торговли первоклассными модными новинками в единичном количестве экземпляров и одновременно – различными модными аксессуарами в большом количестве, что расширяет влияние «от кутюр» на более широкие круги общественности. Пятидесятые годы связаны также с развитием производства новых искусственных материалов, которые временно оттесняют материалы естественные, благодаря своим практическим особенностям, прежде всего – несминаемости.

Пятидесятые и шестидесятые годы являются также временами, когда известные артисты, певцы и общественные деятели становятся также образцами и подражателями и в моде ( Б. Бардо, Фара Диба, Э. Пресли, М. Брандо и др.). Это говорит об усиливающемся интересе молодого поколения к одежде, который быстро начинают поддерживать и использовать в своих интересах большие торговые дома, специальные

модные журналы и бутик.

Но и на этот раз конфликты между поколениями не заставили себя долго ждать – самоуверенная молодежь (во Франции – приверженцы философии экзистенциалистов, в Англии «сердитые молодые люди» типа Дж. Осборна) хочет отличаться от всех окружающих не только поведением, но и костюмом. Их одеждой являются пришедшие из Америки джинсы, которые все более распространяются, несмотря на сопротивление официальных мест (школ, учреждений). Цвет джинсов – черный, наиболее притягательный материал – натуральная и искусственная кожа; дополнением к ним являются ковбойские шляпы, широкие пояса, в качестве отделки моды металлические заклепки. Эти отчаянные парни, которые без цели носятся на ревущих мотоциклах, самоуверенность которых недалеко ушла от насилия, постепенно становятся социальной проблемой больших городов. (В 70 – 80-х годах молодое поколение доходит до определенной агрессии; взять, к примеру, хотя бы т.н. «грубый стиль», панк, который отдает предпочтение скорее именно грубости и шокированию окружающих небрежной одежде, курьезной стрижкой, окраской волос и т.д., нежели каким-то решительным действиям). В 60-х годах появляются и первые хиппи с их совершенно неконфекционной одеждой – намеренным вызовом господствующей моде. Однако мода не отступает перед этим, а наоборот, быстро использует этот новый стиль, чтобы нажиться на нем. Теперь тон в одежде задает все более молодое поколение; в 1967 году девушки в возрасте от 17 до 20 лет приобрели 60 процентов всех модных товаров. В этом принимают участие и новые, близкие молодежи стили в искусстве – оп-арт, поп-арт, новый реализм, хеппенинг, которые находят в моде выразительное отображение.

Это период, когда именно в такой консервативной до сего времени стране, как Англия, начинают продавать в большом количестве все то, что является «поппинг» и «шокинг» (шокирующим). Майки с разнообразными актуальными текстами и рисунками, часто политического звучания, становятся неотъемлемой частью костюма молодежи того времени и в различных вариантах остаются популярными до наших дней. Поэтому не удивительно, что именно в Англии зародилась мода на мини-юбки и что их создательнице, американке Мэри Куант, в этом совершенно непридворном наряде в 1966 году в Букенгемском дворце вручили орден британской империи за заслуги в британском экспорте.

Завоевание космического пространства также оказало влияние на развитие моды – модными дополнениями становятся не только шлемы, но и очки в виде месяца.

В конце 60-х годов в моде появляются черты, отражающие повышенный интерес к сексуальным вопросам. Свободная мораль, сопровождающая наводнение стран порнографическими фильмами и журналами, отразилась в моде «топлес» (женский купальный костюм без верха), тогда плавки этого стиля – монокини – распространились по всему побережью Лазурного берега, а сегодня совершенно обычный купальный костюм на

большинстве мировых пляжей; распущенные нравы нашли свое выражение также в «транспарантном» стиле, в блузках из прозрачных тканей (Лоран, Унгаро, Курреж) и т.д.

В противовес этим тенденциям в конце 60-х и в начале 70-х годов появляется новый романтический стиль (непосредственным импульсом для этого был мюзикл Бернстайиа «Волосы» и фильм «Вива Мария»). Но на этот раз речь идет не о романтизме диоровских салонов, а о романтизме, вдохновленном народным фольклором, который принес с собой в моду пестрые шерстяные ткани и простой крой одежды далеких стран (штаны гаучо, пончо, вышитые афганские куртки, индийские шали, затем в 70-х годах – зуавские штаны и мексиканские пончо, перуанские вязаные шапки и варежки, арабские одежды и т.д.).

Область моды все более интенсивно ориентируется на одежду для свободного времяпрепровождения, для отдыха, для спорта; с распространением аэробной гимнастики и других видов спорта возникают костюмы джоггинг (jogging), которые могут быть использованы как для спорта, так и для выхода, что вносит в одежду 80-х годов большую свободу, живописность и предоставляет большие возможности для личного творчества.

*(Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1988. – С. 302 – 321)*

## УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

Вчені стверджують, що культура на теренах України виникла на ранніх стадіях розвитку суспільства і відтоді нерозривно пов'язана з його історією. Стоянки первісної людини тут з'явилися в епоху раннього палеоліту.

Глибокий слід в історії української культури залишили племена Трипільської культури (IV–III тис. до н.е.), для яких властивим був уже доволі високий рівень виробничої культури, техніки виготовлення кераміки, суспільної організації.

«Батько історії» Геродот детально описує територію України в V ст. до н.е. в образі Скіфії. Велике переселення народів, яке мало місце в II–VII ст. н.е., не обійшло й українських земель, спричинило вторгнення сюди гунів, готів та аварів. Розгром Боспорського царства і Малої Скіфії створили сприятливі умови для широкого розселення слов'янських племен, у тому числі й на землі сучасної України. У IX ст. на українських землях завершується процес створення ранньофеодальної держави – Київської Русі.

Культура України пройшла тривалий і складний шлях становлення і витворювалася у непорушній єдності з розвитком українського суспільства. На всіх етапах свого розвитку вона була включена в сферу міжнаціонального духовного синтезу та взаємодії, в регіональний і світовий культурний процес.

## Культура дохристиянської та княжої доби

### *Культура кам'яної доби*

Задовго до того, коли наші слов'янські предки виступили на історичну арену, жили на наших землях різні народи й племена; по них залишилися в землі сліди їхньої культури та мистецтва. З найдавнішої доби людського життя, званої *палеолітом* (старокам'яною добою), вціліло кілька десятків так званих стоянок. Найцікавіші з них дві: одна – в Мізині на Чернігівщині, друга – в Києві, на Кирилівській вулиці. І тут, і там знайдено багато крем'яного знаряддя разом із кістками різних звірів, які вже не живуть на наших землях (мамонт, носоріг), а також того, що нас особливо цікавить у тих знахідках, – мистецьких спроб людей тих часів. Вони є вже й там як проречистий доказ того, що людина ніколи не могла жити без мистецтва, навіть у своєму дуже примітивному, полутваринному стані. Так, приміром, у мізинській знахідці маємо намисто з черепашин та кістяні нараменники, на яких дуже правильно виритований геометричний орнамент, подібний до пізнішого грецького меандра. Крім цього, в Мізині знайдені ще якісь ближче неокреслені кістяні різьби, що їх дехто з дослідників назвав «пташками». Київська палеолітична стоянка менш багата на мистецькі твори, але й тут знайдені мамонтові ікла, вкриті ритованим орнаментом, подібним до того, що його зустрічаємо в пам'ятках так званої «мадленської» культури у Франції.

Куди більше документів мистецьких зусиль зустрічаємо в знахідках пізнішої *неолітичної* (новокам'яної) доби. Останки неолітичних осель, майстерень, могил та цілих цвинтарищ розкинуті широкою смугою від Кубані до поріччя Дністра й Сану. Упродовж тисячоліть, коли неолітична культура панує на наших землях, не вгаває мандрівка племен, культурну спадщину яких наука доволі ясно окреслює й чітко розмежовує.

На особливу увагу, з огляду на високий рівень прикладного мистецтва, заслуговує так звана *трипільська культура,* котра процвітала на наших землях від 2500 до 2000 р. перед Різдвом Христовим. Засяг тієї культури дуже широкий – від водозбору долішньої Десни на Чернігівщині до Галичини й Бессарабії. Найбагатшу її знахідку відкрито в Трипіллі на Київщині (з чого й пішла її назва) та в Більчі Золотому й Кошилівцях на галицькому Поділлі. Характеристикою тієї культури є її кераміка, багата формами та орнаментикою, й модельовані в глині статуетки людей і звірят.

Трипільські гончарні вироби, прозвані «порцеляною неоліту» (Я. Пастернак), виконані на гончарному крузі з добірної глини й чудово випалені. Вони покриті характеристичною лінійною та фігурною орнаментикою, виводженою брунатною фарбою на ясному й чорною на брунатному тлі. Розводи, спіралі й завитки тієї орнаментики, витримані в тоні й композиції, як і схематичні зображення тварин, мимохіть нагадують старогрецьку «мікенську» кераміку. Тому-то й саму трипільську культуру нерідко звуть «передмікенською».

Глиняні тваринні й людиноподібні статуетки, що їх знаходимо на стоянках трипільської культури, репрезентують собою два різних типи: одні з них схематизовані з умовним позначенням реальних форм, інші – так би мовити, реалістичні – виконані з чималим смаком. Щодо статуетки першого схематизованого типу були дитячими іграшками, тоді як «натуралістичні» могли мати якийсь зв'язок із релігійним чи поховальним культом трипільців.

Крім гончарних виробів і статуеток залишилися ще глиняні моделі їхніх домівок. На сухих місцях трипільці вкопували свої хати в землю, на вогких – ставили їх на палях. На горі Федор, біля Бучача в Галичині, знайдено останки неолітичних хат, подібних до сучасних подільських «мазанок», будованих «на стовп».

Про расову належність трипільців поміж дослідниками нема згоди. Коли одні вважають їх попередниками семигородських фракійців, інші визнають їх прагреками, а треті – праслов'янами. Але в усякому разі в умовах неолітичної доби це було плем'я дуже високої культури й незвичайно сильної тяги до мистецтва.

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.419 – 422)*

## Міфологія і релігія

### *Створення світу і мирове дерево*

У колядках до нашого часу додержався дуже давній погляд народу на самий акт створення світу. В колядках ясно описується, що сотворили світ два голуби:

Колись то було ще з початку світу;
Втоди не було неба, ні землі,
Неба ні землі, нем синє море,
А серед моря та два дубойки,
Сіли, впали два голубойці,
Два голубойці на два дубойки,
Почали собі раду радити,
Раду радити і гуркотати,
Як ми маємо світ основати?
Спустимо ми ся на дно до моря,
Винесемо си дрібного піску,
Дрібного піску, синього каменця;
Дрібний пісок посіємо ми,
Синій камінець подунеме ми.
З дрібного піску – чорна землиця,
Студена водиця, зелена травиця;
З синього каменця – синєє небо,

Синєє небо, світле сонейко,
Світле сонейко, ясен місячок,
Ясен місячок і всі звіздойки.

Поперед усього, ще до початку світу, як не було ні неба, ні землі, ми бачимо тільки синє море, а серед моря два дуби. В других варіантах колядок говориться про зеленого явора, але в українських піснях явором зветься дуб. Се дерево грає велику роль у колядках, щедрівках, і про нього згадується навіть у веснянках і купальських піснях. У деяких піснях те дерево зветься сосною, що стоїть серед двора, вся від срібла ясна, від золота красна; то воно зветься тонким, великим, листом широким деревом, зверху кудрявим. На тому дереві золота ряска, золота кора, жемчужна роса; воно зветься райським деревом з трьома верхами, і пливе на якихсь ріках, по якомусь морі, в тому дереві корабель, а в кораблі сидить панна. На тому чудовому дереві сидять два, а часом і три голуби, але більше всього в колядках говориться, що на тому дереві сидить сивий соколонько і в'є собі гніздо на вершечку. Сокіл в'є і перевиває своє гніздо знизу барвінком та бадиллям, обкладає гострим терном, в середині вимощує цвітом – калиною, а зверху щирим золотом. Серед гілля того дерева рояться в бортах бджоли, а під деревом живуть чорні бобри та лисиці. На гілках сидить сива зозуля та ластівка. З дерева капає роса, а з тої роси стають криниці.

Таке мирове дерево, серед широкого моря, з такими міфічними атрибутами переносить нас у давню давнину індоєвропейського міфічного світогляду. Таке дерево з такими самими прикметами знали ще індуси; воно в них звалося фіговим деревом, росло корінням до гори аж на третьому найвищому небі вічного світу, спускаючи гілля через синє небо і через небо хмар і туману. З його листя капає амріта, небесний солодкий напій. Під тим деревом ростуть цілющі трави і живуть праведні душі. На тому дереві держаться всі мири і з того дерева боги збудували землю й небо. Зверху на дереві сидять дві птиці, а на гілках сидять інші усякі птиці і п'ють з нього солодкий сік. Сам Бог Агні ховається між гілками того дерева. В зендській міфології говориться про таке саме дерево, на котрому зверху сидить птиця, схожа на орла, а друга птиця сидить під деревом, збирає насіння і пускає його на воду, щоб вода рознесла його по всьому світу. Під деревом росте біле зілля, з його соку добувається небесний напій сома, котрий дарує здоров'я і безсмертя.

У скандінавській Едді говориться про мирове дерево ясенок, що розпустив гілля на весь світ. З-під його коріння течуть свячені криниці, з листя капає роса, на гілках сидять гадюки, олені й білка, а зверху сидить орел. Слов'янська міфологія ледве пам'ятає про таке дерево. Сербська поезія змішує мирове дерево з біблійним деревом життя, а великоруські заговори ледве натякають про дуб мокрецкой, що стоїть на острові Буяні.

Мирове дерево в українських піснях то образ хмар, що вкривають усе небо. Жемчужна роса, золота ряска, бджоли в бортах і криниці під деревом

– то метафори дощу й росистих небесних напоїв, що дають життя природі. Синє море, широкий двір, серед котрого росте мирове дерево, - то символ небесного синього простору, серед котрого плавають хмари. Птиці й звірі на гілках мирового дерева – то символ вітрів, котрі допомагають плодити життя в природі, бо розносять усяке насіння по світу. Найвищу роль на мировому дереві грають два голуби і сивий сокіл. Соколине гніздо на вершечку мирового дерева звите з таких матеріалів, котрі всі в українській поезії служать міфологічними символами світу.Калина своїм червоним світом скрізь у піснях служить символом краси й світла; терен, терновий вогонь грає велику роль в українській міфології, як знак блискавки або проміння сонця і мав таку саму роль і в індуській міфології.

У Ведах розповідається про бога Індру, що він раз перекинувся соколом і хотів украсти з хмар небесний напій. Сторож того напою погнався за ним і вистрелив у нього; з сокола впало на землю оббите перо і пазур, а з них на дереві поросли тернові колючки. Щире золото, котрим укрите зверху соколине гніздо, служить символом світла або сонця. Сам сокіл, котрий має своє позолочене гніздо зверху мирового дерева, – то образ світлого божества, давнього громовика Індри. З варіантів колядок можна пересвідчитись, що два голуби не прості птиці. В одній колядці говориться, що два голубочки знялись, полетіли, крилечками всі степи вкрили, голосами увесь світ звеселили й ліси заглушили і сами вони кажуть, що вони не прості голуби, а два янголи. В одній колядці просто говориться, що в церкві перед Богородицею зацвіла рожа, а з тієї рожі «пташок виникає; не є то пташок, лем сам милий Господь» .На дереві, аналогічному з мировим дубом, по одній колядці, висить колиска, а в колисці лежить боже дитя, а в одному варіанті на такому дереві висить колиска з дитиною, котру колише мати і забавляє його яблучком. Те дитя горде; воно грає в хаті і гарно співає. Разом з дитиною на тому самому дереві сидить сокіл. Прилетіли орли, взяли боже дитя і понесли на небеса. В колядках часто трапляється, що птиці будують навіть давню церкву з трьома віконцями і вербами, котра служить емблемою світу. З цього всього ми бачимо, що міфічні птиці, два голуби і сивий соколонько – то світлі божества огню, блискавки й грому або сонця, котрі живуть на самому високому небі, зверху мирового дерева, поверх небесних хмар, в небесному просторі.

Ті міфічні голуби сотворили світ: вони оснували небо з сонцем, місяцем і зорями з синього або золотого камінця, а землю з дрібного піску. Синій і золотий колір у міфології служать метафорами світла, а дороге каміння назначує зорі, з котрих ллється світло, як з алмазів. Із цього ми бачимо, що головні елементи, з котрих світле божество оснувало мир, було світло і твердий елемент, а мирове дерево, на которому сиділи голуби, як символ небесної води, показує ще на третій початковий елемент, з котрого сотворився мир – на воду. Мотивом для такого міфу про сотворіння світу певно була громова й дощова хмара, поверх которої сяє сонце, як золоте й огнисте гніздо міфічного сокола, то блищить блискавка, з которої капає на землю жемчужна роса – дощ. І все те дає життя природі, розбуджує її од

мертвого сну після зими і викликає до невтомного руху, на вічно нове життя.

*(Іван Нечуй-Левицький. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – К., 1992. – С.74 – 77)*

### *Релігійні вірування*

*Дажбог (Даждьбог).* Сонячний Бог, якому поклонявся весь слов'янський світ, має прозору назву: даждь – «дай» і бог – близьке до «багатство», тобто дослівно Даждьбог – податель добра, багатства. У південних слов'ян аналогічне божество мало назву Дабог, Дайбог. В українській обрядовій поезії знайдемо безліч звертань типу: «Ой дай, Боже» , або «Дай, Боже, дай), які ряд вчених вважають первісним язичницьким «Ой, Дажбо-же!»

У філософському розумінні Дажбог – датель буття, тобто духа і матерії, які є близнюками. Хоча Дажбог – цілком пов'язаний з небом, сонцем, як син Сварога, він також є і богом земного достатку, що символізується врожаєм жита і пшениці. Тому певний час серед науковців була поширена думка про Дажбога (Даждьбога) як бога дощу, але вона не дістала широкої підтримки. За своїм значенням і сонце, і дощ у рівній мірі впливають на врожай, тому відкинути цю думку зовсім було б неправомірно: в українській міфології лише поєднання двох начал – небесного вогню і небесної вологи – дає життєдайне зерно.

*Хорс.* Йому поклонялися південні племена, вірогідно, ще роксолани, які вшановували Хорса так само, як поляни Дажбога. Як і Дажбогові, Хорсу приносили жертви у вигляді хлібних виробів: паляниць, медяників, калачів, калити. В Україні досі поширені ритуальні коржі, які нині вже втратили давнє значення обрядової страви і вважаються як повсякденна їжа. Слово «корж» співзвучне з іменем Хорса, воно давнього індоєвропейського походження і означає «коло».

*Перун.* Володар блискавок і грому, покровитель воїнів, у X ст. все більше заступає Сварога. Він ідентичний також грецькому Зевсові, римському Юпітерові, скандинавському Одину. Перун виконував аналогічні функції – оберігав дружину на війні, завідував громом і блискавкою. Його роль в християнстві перебрав на себе Ілля.

Слово *перун* існує в українських діалектах як синонім блискавки і грому, наприклад, у Карпатах кажуть: «Бодай тя Перун вдарив». Цей же корінь має дієслово періщити, уперіщити: «дощ уперіщив». Слово періщити первісне означало «метати каміння». Цей бог також залишив на нашій землі чимало географічних назв: Перунова рінь (на Дніпрі), село Перунове, село Піорунове, урочище Перуни (на Черкащині). Лишилося навіть прізвище Перун. В Болгарії є чоловіче ім'я Перун, жіноче – Перуніка.

Перуна уявляли струнким, сріблоголовим, золотовусим чоловіком з луком і стрілами у руках. З опису Володимирового пантеону дізнаємося, що кумир Перуна мав людську подобу: дерев'яний тулуб, залізні ноги,

срібну голову, золоті вуса. В «Густинському літописі» зазначено, що Ідол Перуна тримав у руках коштовний камінь – рубін чи карбункул. Біля Перуна завжди палало вогнище, яке постійно підтримували спеціально призначені служителі культу. Добувався цей вогонь тертям дерева об дерево, тобто був так званий «живий вогонь», який підтримувався вічно. Якщо через недогляд служителя вогонь згасав, винуватця карали на смерть. Перунові приносили жертви у вигляді вепра, бика, червоного півня, міцного напою. Його символами вважаються дуб, калина, цвіт папороті, сокира, стріла, кінь. Помічниками Перуна є відомі досі казкові персонажі Вернигора й Вернидуб.

Існує повір'я, що дерево, в яке вдарив Перун, не можна використовувати для будівництва, але воно придатне для виготовлення музичних інструментів. Капище Перуна стояло в Києві на місці сучасного будинку № 3 по вулиці Володимирській.

*(Лозко Г. Українське язичництво. – К.,1994. – С.11 – 14)*

### *Вибір віри за літописом*

Ніхто ніколи легко не міняє батьківської віри; ніхто не кидає своїх переконань, в яких виховався, безслідно і назавжди. Нову віру приймають або через матеріальні вигоди, які вона несе неофіту, або через міцне переконання, що нова віра краща. Цих останніх людей другої групи ніколи не було багато, не був таким і князь Володимир, хоч літопис настирливо підкреслює, що Володимир охрестився з переконання. Гадаю, що Володимир у той час не мав ані потреби, ані охоти аналізувати, котра віра найкраща; він робив, як йому підказував його здоровий державний розум: християнство було надзвичайно корисне для українського народу, бо єднало його до європейської культури, бо єднало до могутньої держави, якою була тоді Греція; і ось ці політичні мотиви примусили князя Володимира прийняти нову віру, християнство, і то саме від Греції, а не когось іншого.

На другий рік, року 987, скликав Володимир бояр своїх і міську старшину та й каже їм: «Ото приходили до мене болгари, кажучи: прийми віру нашу; потім приходили німці, які також хвалили свою віру; по них приходили жиди; по всіх прийшли греки – вони всі віри гудили, а хвалили тільки свою; багато набалакали вони, розповіщаючи від початку світу; гарні оповідання їхні, кожному любо послухати їх. Говорили вони, що и другий світ буде, а хто прийме їхню віру, той нівби, померши, воскресне і вже ніколи не буде вмирати; а хто вступить до іншої віри, той на тім світі горітиме в огні. Як ви мені розуму прибавите, що мені порадите?»

Бояри та старшина відповіли:

– Знаєш, князю, свого ніхто не гудить, а хвалить; коли хочеш добре вивідати, то маєш в себе мужів: пошли вивідати кожного з них, як вони служать Богові.

Така рада люба була князю та людям. Вибрали 10 чоловік і послали до болгар. Оглянувши все, посланці вернулися. Володимир посилає іх до німців, а звідти до греків. Ті пішли, послухали церковну службу в німців; звідти подалися до Царгорода и прибули до царя. Цар запитав посланців, чого прибули вони; ті розказали. Довідавшися про все, цар був радий і велику честь зробив їм того ж дня. А на ранок послав до патріарха, кажучи: «Прийшли українці (Русь) вивідати віру нашу; накажи прикрасити церкву та служачих, сам відправ службу, щоб побачили українці славу Бога нашого». Почувши про це, патріарх скликав крилос і наказав правити врочисту службу. Послів українських повели до церкви и поставили на вигідному місці; показали їм красу церковну, співи та службу архієрейську. Посли були зачудовані й хвалили службу. По службі царі Василь та Костянтин прийняли послів і відпустили їх додому з честю та багатими подарунками.

Коли вернулися посли додому, князь скликав бояр та старшину і каже:

– Ось вернулися наші посли; послухаймо, що вони бачили. Кажіть!

Посли стали розповідати:

– Ходили ми до болгар і бачили, як вони моляться в своїх церквах, по-їхньому в допатах: стоять вони без пояса, поклониться кожний та й сяде, озирається туди и сюди, мов навіжений; нема радості в них – тільки сум та великий сморід; недобра віра їхня. І прийшли ми до західних народів і бачили багато служб інших, але краси не бачили в них. І прибули ми до греків; нас привели туди, де вони служать Богові своєму, і ми не знаємо, чи на небі, чи на землі були ми – бо ж немає на землі такого виду чи такої краси – не вміємо того сказати; те тільки знаємо, що там Бог перебуває з людьми і служба їхня найкраща над служби всіх земель. А ми не можемо забути краси тієї; як кожна людина, коли спробує солодкого, не приймає потім гіркого, так і нам нема чого тут бути (лишатися при своїй вірі). Бояри на це додали:

– Коли б лихою була віра грецька, то не прийняла б її баба твоя Ольга, а вона ж була розумнішою над усіх людей.

– Де ж маємо хреститися? – питає Володимир.

– Де тобі любо, – відповіла рада.

*(Огієнко І.І. Українська церква. – К.,1993. – С.37 – 42)*

## Володимир Мономах
## (1053 – 1125)

Володимир Мономах (Володимир-Василій Всеволодович; похований у Софійському соборі в Києві) – великий князь київський, онук Ярослава Мудрого та візантійського імператора Костянтина IX Мономаха. Княжив у Ростові-Суздальському, Смоленську, Володимирі Волинському, Чернігові, Переяславлі. Запрошений боярством на престол у Києві, проводив політику консолідації руських князівств. Сприяв розвиткові літописання.

## *Поучення*

Я, недостойний, дідом своїм Ярославом, благословенним, славним, наречений у хрещенні Василієм, [а] руським іменем Володимир, отцем улюбленим і матір'ю своєю [з] Мономахів[74] у благочесті наставлений, дітям моїм у доброчесності домогтись успіхів бажаючи, се пишу поучення вам, улюблені, і задля християнських людей, бо скільки оберіг [їх] я по милості божій і отчою молитвою од усяких бід!

Сидячи на санях[75], помислив я в душі своїй і воздав хвалу Богові, що він мене [до] сих днів, грішного, допровадив. Тому, діти мої чи інший хто, слухавши сю грамотку, не посмійтеся, а кому [вона] люба [із] дітей моїх, - нехай прийме він її в серце своє і не лінуватися стане, а так, як і [я], труждатися.

Найперше, задля Бога і душі своєї, страх майте божий у серці своїм і милостиню чиніть щедру, бо се єсть начаток всякому добру. "Бо так і Василій учив, зібравши при цім юнаків: [треба мати] душі чисті, непорочні, тіла худі, лагідну бесіду і в міру слово господнє; при їді та питті без галасу великого бути, при старих – мовчати, премудрих – слухати, старшим – покорятися, з рівними і меншими – приязнь мати; без лукавства розмовляти, багато розуміти; не лютувати словом, не хулити розмовою, не надміру сміятися, соромитися старших; до жінок недостойних не говорити;

долу очі мати, а душу – вгору; уникати, не старатися повчати легковажних; вдасть же ні за що мати, як [і] од усіх честь. Якщо ж хто [з] вас може іншим помогти, од Бога нагороди нехай той сподівається, і вічними благами він пораює[76],

Воістину, діти мої, розумійте, як ото єсть чоловіколюбець – Бог милостив і премилостив. Ми, люди, грішні є і смертні, а коли нам хто зло вчинить, том ми хочемо його пожерти і кров його пролити найскоріш. А Господь наш, володіючи і життям і смертю, согрішення наші, вищі од голови нашої, терпить [раз], і знову, і до [скону] життя нашого. Як отець, [що] чадо своє люблячи, поб'є [його] І знову пригорне його до себе, так ото і Господь наш навчив нас, [як добути] над ворогом – [дияволом] побіду: трьома ділами добрими [можна] позбутись його і побідити його – покаянням, сльозами і милостинею. І то вам, діти мої, не тяжка заповідь Божа, бо тими ділами трьома [можна] позбутися гріхів своїх і царства [небесного] не лишитися.

Усього ж паче – убогих не забувайте, але, наскільки є змога, по силі годуйте і подавайте сироті, і за вдовицю вступітесь самі, а не давайте сильним погубити людину. Ні правого, ні винного не вбивайте [і] не повелівайте вбити його; якщо [хто] буде достоїн [навіть] смерті, то не погубляйте ніякої душі християнської.

Річ мовлячи і лиху і добру, не клянітеся Богом, не хрестітеся, бо немає ж [у сім] ніякої потреби[77]. А якщо ви будете хреста цілувати братам чи [іншому] кому, то [робіть се], лише вивіривши серце своє, що на нім,

[цілуванні], ви можете устояти, – тоді цілуйте. А цілувавши, додержуйте [клятви], щоб, переступивши [її], не погубити душі своєї.

Паче всього – гордості не майте в серці і в умі. А скажімо:

"Смертні ми єсмо, нині - живі, а завтра - у гробі. Се все, що ти нам, [Боже], дав єси,– не наше, а твоє, [його] нам поручив ти єси на небагато днів". І в землі не ховайте [нічого], – се нам великий єсть гріх.

Старих шануй, як отця, а молодих – як братів.

У домі своїм не лінуйтеся, а за всім дивіться. Не покладайтесь ні на тивуна[78], ні на отрока[79], щоби не посміялися ті, які приходять до вас, ні з дому вашого, ні з обіду вашого.

На війну вийшовши, не лінуйтеся, не покладайтеся на воєвод. Ні питтю, ні їді не потурайте, ні спанню. І сторожів самі наряджайте, і [на] ніч лише з усіх сторін розставивши довкола [себе] воїв, ляжте, а рано встаньте. А оружжя не знімайте із себе вборзі, не розглядівши [все] через лінощі, бо знагла людина погибає.

Лжі бережися, і п'янства, і блуду, бо в сьому душа погибає і тіло.

А куди ви ходите в путь [за даниною] по своїх землях, не дайте отрокам шкоди діяти ні своїм [людям], ні чужим, ні в селах, ні в хлібах, а не то клясти вас начнуть. А куди підете і де станете, – напоїте, нагодуйте краще стороннього; а ще більше вшануйте гостя, звідки він до вас [не] прийде, – чи простий, чи знатний, чи посол, – якщо не можете дарунком, [то] їжею і питвом. Вони бо, мимоходячи, прославлять чоловіка по всіх землях – або добрим, або лихим.

Недужого одвідайте, за мерцем ідіте, тому що всі ми смертні єсмо. І чоловіка не миніть, не привітавши, добре слово йому подайте.

Жону свою любіте, але не дайте їм, [жінкам], над собою власті.

А се вам основа всього: страх божий майте вище над усе.

Якщо забуваєте [се] все, то часто перечитуйте: і мені буде без сорома, і вам буде добре.

А коли добре щось умієте – того не забувайте, а чого не вмієте – то того учитесь, так же, як отець мій. Удома сидячи, він зумів знати п'ять мов, – а за се почесть єсть од інших країн[80]. Лінощі ж усьому [лихому] мати: що [людина] вміє – те забуде, а чого ж не вміє – то того не вчиться.

А добре поводячись, не лінуйтеся ж ні до чого доброго, а насамперед до церкви [ходити]. Хай не застане вас сонце на постелі, – так бо отець мій діяв блаженний і всі добрії люди достойні. [.] Тож, сю грамотку прочитаючи, постарайтеся на всякі добрі діла, славлячи Бога зі святими його.

*(Літопис руський / Перекл. з давньорус. Л. Є. Махновця. – К., 1989. С. 454 – 461)*

### *ПовѢсть временных лѢт*
### *(Оповідання про подорож апостола Андрія)*

ОньдрѢю учащю в Синопии и пришедшю ему в Корсунь, увѢдѢ, яко ис Корсуня близь устье ДнѢпрьское и вѢсхотѢ поити в Рим, и проиде в

вустье Днѣпрьское, и оттоле поиде по Днѣпру горѣ, и по приключаю приде и ста под горами на березѣ. И заутра вѣстав и рече к сущим с ним учеником: «видите ли горы сия? яко на сих горах востять благодать божья; имать град велик быти и церкви многи бог въздвигнути имать». И въшед на горы сия, благослови я и постави крест, и помоливъся богу, и сълзѣ с горы сея, идеже послѣже бысть Киев, и поиде по Днѣпру горѣ. И приде в словѣни, идеже нынѣ Новъгород, и видѣ ту люди сущая, како есть обычай им, и како ся мыють и хвощются, и удивимся им. И де в варяги, и приде в Рим, и исповѣда, елико научи и елико виде, и рече им: «дивно видѣх в землѣ словеньстѣ идущю ми сѣмо; видѣх бани древены, и пережьгуть я рамяно, и совлокуться, и будуть нази, и облѣются квасом усняяномь, и возмуть на ся прутье младое, и бьють ся сами, и того ся добьють, едва слѣзуть лѣ живи, и облѣются водою студеною, и тако оживуть; и то творять по вся дни, не мучими никимже, но сами ся мучать, и то творять мовенье собѣ, а не мученье». Слышащеі же се дивляхуся. Оньдрѣи же, быв в Римѣ, приде в Синопию.

*(Хрестоматія давньої української літератури / Упоряд. О.І. Білецький – К.,1949. – С.13)*

## Архітектура

### *Десятинна церква*

Найранішою з церков, що їх збудував Володимир Великий у Києві, була дерев'яна Василівська. Та вже від 989 р. Володимир узявся за будову великої мурованої церкви, яку «доручив Настасієві корсунянинові й приставив служити в ній корсунських попів, та вивінував усім, що взяв був у Корсуні, – іконами, посудом і хрестами». Була це славна Богородицька церква, прозвана *Десятинною,* бо на неї призначив Володимир десятину своїх доходів.

Прототип Десятинної церкви слід шукати не в Корсуні й не в Царгороді, а раніше на Балканах, точніше кажучи, в церкві абобського городища в Болгарії. Бо ж за часів Володимира й Ярослава українська церква підлягала, правдоподібно, не царгородському, а болгарському патріархові на півострові Охриді. Відсіля прийшли в Україну перші богослужебні книги, відсіля перейшла до Києва система кладення фундаментів на дерев'яній підмостці, тут теж треба шукати прототипи поземого плану й елевації Десятинної церкви.

Збудована в 996 – 998 рр., вона вже в 1017 р. впала жертвою пожежі й була оновлена при Ярославі. В 1230 р. її основи сколихнув землетрус, а в 1240 р. вона завалилася від напору народу, що шукав на її хорах захисту від татар. В румовищах простояла вона до часів митрополита Могили, який в її південно-західному куті збудував церкву св. Миколи. В 1824 р. московський архітектор Стасов розібрав її румовища й на тому місці збудував зовсім нову, «візантійсько-руську» будівлю. Західну й південну

стіни нової будівлі Стасов опер на старих фундаментах, але характеристичну для княжої доби кладку стін знищив ущент. Більшовики остаточно розібрали цей ніби візантійський дивогляд і до решти затерли слід по церкві Володимира Великого.

На щастя, перед будовою Стасова довкола старих стін були проведені археологічні розкопки, які зберегли для науки останки настінних мозаїк, шматки фрескового стінопису і фрагмент грецького напису на кам'яних плитах, вмурованих у південну стіну будівлі. Крім цього, в румовищах старої церкви знайдено багато відламків декоративної різьби (колон, капітелей, різьблених плит) та полив'яних і вигадливо орнаментованих кахлів, що ними була викладена долівка. На особливу увагу поміж ними заслуговують ті, що покриті загадковими тризубами, відомими нам із монет Володимира.

Первісна Десятинна церква мала тринавне заложення з притвором і боковими крилами, котрі творили її описання. Довга на 45 м, широка на 35,5 м, вона мала грубі метрові мури й на 2 – 2,5 м глибокі підвалини. Під церковною долівкою були вміщені пивниці з гробницями. Загалом вона наближувалася до базилічного типу й, мабуть, не мала центральної бані. Цей базилічний план різко відбиває від центробанних заложень пізніших київських церков, віддалюючи її від корінно-візантійських прототипів.

Кількадесят різнобарвних золотих і срібних кубиків, що залишилися по мозаїках Десятинної церкви, дали змогу дослідникові Айналову висловити думку, що ті мозаїки «були виконані з великим майстерством і досконалістю, що їм не дорівнюють софійські мозаїки». Так само шматок фрескового стінопису, на якому вціліла горішня частина обличчя якогось молодого святця, привів дослідника Сичова до таких висновків: «Розбираючи стиль цього шматка, дивуєшся його глибокій старовинності, що переносить нас далеко поза межі візантійської мистецької культури X віку. Витворюється окреслене враження, що творцеві тої фрески не були чужі традиції і прийоми енкаустичного малярства, що своєї мистецької освіти набрався він у тому середовищі, в якому ще не втратилися традиції єгипетсько-елліністичного портрета. І тут помітні сліди візантійського іконописного ригоризму, але нема ще того трафарету, що запанував у візантійському іконописі XI віку».

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.419 – 422)*

### *Київська Софія*

Велич Царгородської Софії цісаря Юстиніана мимоволі була натхненням для князя Ярослава Мудрого, котрий, ставши в Києві твердою ногою, вже в 1037 р. береться до будови своєї кафедри. Будова тривала довго, аж до 1061 чи навіть 1067 р., та коли Ярослав «прикрасив її золотом і сріблом, посудом та многоцінними іконами», то «не було для неї пари на всій півночі, від сходу до заходу».

*Київська Софія* первісне мала п'ять нав і стільки ж вівтарних апсид від сходу. Середня нава й апсида були ширші й далі висунені на схід, аніж бічні. Впоперек усіх нав посередині проходив трансепт, на перехресті якого з головною навою підносилася головна баня на високому підбаннику. Від заходу до нав притикав партеровий притвір (нартекс), опертий на дуже пишно декорованих колонах і луках. По боках нав бігло таке ж партерове «опасання» з галереєю. На північно-західному розі кафедри здіймалася вежа з вужоподібними сходами на опасання й хори. Другу вежу з південно-західного рогу було прибудовано в XII в. В цілому Київська Софія виповнювала прямокутник 39Х34 м. Внутрішню конструкцію склепінь і луків, над якими здіймалося дев'ять, а може й 13 бань, підпирали 12 стовпів-пілонів. У противенстві до базилічного заложення Десятинної церкви Софія мала синтетичний, центробазилічний характер як у поземому плані, так і в надбудові (елевації).

Після сучасного стану науки треба погодитися з поглядом, що Київська Софія, за всієї своєї ноторійної візантійськості, була не результатом механічного перенесення на київський грунт котрогось з готових візантійських зразків, а твором настільки оригінальним, наскільки невізантійськими були грунт і атмосфера її українського оточення. А треба ще тямити й це, що будував її володар, який хоч жив у живих зв'язках із Візантією, але мав у своїх жилах норманську кров, а сам був «тестем Європи».

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С. 437 – 438)*

### *Золоті ворота*

З мурованих укріплень, якими князь Ярослав оточив Київ, залишилися всього-на-всього румовища славних *Золотих воріт*. Збудовані в 1037 р., вони складалися з двох 15 – 17-метрових довгих стін, сполучених між собою «комарами» (склепіннями), розвішаними на ширині 7 м. Над брамою була церков ця Благовіщення, від золоченої покрівлі якої й самі ворота прозвано «золотими».

З історії Золотих воріт знаємо, що в 1320 р. їх було грунтовно перебудовано. В 1649 р. через них до Києва в'їздив Богдан Хмельницький. Польські історики хочуть, щоб крізь них в'їздив польський король Болеслав Хробри, але фактом є те, що коли він у 1018 р. був у Києві, то Золотих воріт ще не було. По приєднанні України до Московщини Золоті ворота підперли дерев'яними підпорами, але коли вони погнили, ворота в 1783 р. засипали й над ними збудували нові. Вони простояли до 1799 р., в якому їх було розібрано, а матеріал використано в іншому місці. Коли в 1832 р. руйнували старі київські вали, в них відкрили румовища старих Золотих воріт. Останків церкви і склепінь тоді вже не було. Архітектор Міхович зв'язав із середини рештки двох вцілілих стін залізними запрутами, а ззовні підпер полукруглими цегляними контрфорсами.

Те, що з Золотих воріт збереглося донині, це вже тільки два фрагменти стін, котрі, не даючи нам ніякого уявлення про первісну форму будівлі, все ж таки становлять для нас цінний документ будівельної техніки XI в.

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.440 – 441)*

### *Галицька архітектурна школа*

Географічне становище й безпосередні зв'язки Галичини з латинським Заходом спричинюються до поступового ослаблення старих *візантійських традицій* на користь нових, спочатку *романських*, а потім *готичних* впливів на її образотворчість.

Нові стильові елементи й конструктивно-технічні прийоми проникають у галицьке мистецтво спроквола: потрапивши на грунт зі старою, високорозвинутою культурою, вони не приймаються безрозбірливо й некритично, як це буває звичайно з «останнім криком моди» в культурно недорозвинутих громадянствах. Навпаки, галицькі архітектори, різьбарі й малярі засвоюють нові мистецькі ідеї та свідомо й органічно втілюють їх у свої творчі досягнення.

Так звана *галицька архітектурна школа*, що нею дослідник Йосиф Пеленський об'єднав групу пам'яток середньовічної архітектури Галича, – це справді вірне окреслення для того явища, в якому україно-візантійська традиція об'єдналася із західноєвропейськими формально-конструктивними й технічними ідеями в нову життєздатну, запліднюючу й оригінальну цілість. «Усі віднайдені й досліджені дотепер румовища церковних будівель у Галичі, – говорить названий дослідник, – характеризує однакова техніка й стиль: тесаний камінь, однакові різьби й поздовжньо-базилічний або доосередній, переважно квадратний, чотиристовпний, триапсидний план. Ті будівлі були твором одної архітектурної школи, що об'єднала дві творчі стихії, приписувані дотепер двом різним стилям, тобто візантійську конструкцію й романську декорацію. Квітла та школа на Галицькій Україні й у самому Галичі в XII – XIII вв.»

На тлі історії середньовічного мистецтва ця школа творить окрему архітектонічну групу, відрубну від східноукраїнської (києво-чернігівської й почасти волинської) та від інших найбільш споріднених з нею груп – московської (суздальської) й південнослов'янської. Різьби й деякі архітектонічні деталі галицької школи нагадують південнонімецькі й мадярські зразки того часу. Безпосередня участь будівничих і каменярів західноєвропейського походження у створенні цього західноукраїнського архітектурного напряму дуже правдоподібна, хоч поки що незадокументована.

Одною з найстарших візантійсько-романських будівель Галицької землі був, мабуть, *собор св. Іоанна* в Перемишлі, збудований князем Володарем Ростиславичем (помер у 1124 р.). Цю будівлю описує польський історик Длугош. Вона була побудована з тесаного каміння в «прегарний спосіб». З

його оповідання знаємо також, що перемишльський собор мав підземну крипту, що була неодмінною подробицею романських будівель. Коли в 1412 р. через Перемишль переїздив польський король Ягайло, якийсь німець закинув йому, що він «підтримує схизматиків», оскільки спокійно дивиться на такі величаві церкви, як собор св. Іоанна. Щоб змити з себе цю «ганьбу», король-неофіт відібрав собор в українців і передав його латинникам. Латинники розібрали святойванський собор й, обмивши кожний його камінь «від схизми» в Сані, збудували з нього пресвітерію нинішньої латинської кафедри в Перемишлі.

З нагоди оновлювання латинської кафедри в Перемишлі в землі знайшли нагробну плиту з вирізьбленою на ній постаттю чоловіка в боярському ковпаку. Дехто з дослідників висловив думку, що це нагробник князя Володаря Ростиславича, після чого ця цінна пам'ятка пропала без сліду.

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.450 – 451)*

## Культура польсько-литовської доби

### *Українські церковні братства, їх діяльність і значення*

Помітне оживлення діяльності старих братств наступило в XV віці в Польсько-Литовській державі. Багато причин склалося тут на те, а головними з них були: 1) значне оживлення релігійного життя в Польщі, викликане релігійними рухами в Європі, особливо ж рухом гуситським, і 2) помітне збагачення й підсилення міських наших мешканців. Наше міщанство під впливом панівного тоді в Польщі Магдебурзького права потроху гуртувалося в сильний клас, що мав велике економічне й політичне значення. По духу свого часу ці міщанські цехові організації скоро набули виразного церковного забарвлення, бо саме розбурхане церковне життя вимагало їхньої діяльної участі в церковних справах.

Діяльність братств була дуже різнорідна. Хоч головні завдання їхньої праці скрізь були однакові, проте кожне з них розвивалося по-своєму, і самі статути їх не були однакові. Але вже в кінці XVI віку братства охопили ціле церковно-релігійне життя, яке все опинилося в їхніх руках.

Найперша и найстарша ділянка праці наших церковних братств – це безпосередня *допомога своїй парафіяльній церкві.* З найдавнішого часу братчики займалися оздобою зовнішності своєї церкви, дбали про її гарний вигляд та про урочистість богослужінь і церковних процесій. Особливо врочисто святкували братчики своє храмове свято: на цей день варився мед, до церкви сходилися не тільки члени братства, але й сила гостей. По врочистім богослужінні зачинався братський бенкет, випивався наварений мед, а вторговані з того гроші йшли до братської каси; позосталий віск шов на братські церковні свічки. У цей же день братство роздавало старцям щедру милостиню, а по богослужінні вряджувало для

них братський обід і так само поїло й старців братським медом. Звичай варити мед на храмове свято позостався в народів українського та білоруського аж до сьогоднішнього дня. Звичайно, бувало так, що адміністраційна влада звільняла цей мед від податку і тим давала більший доход братству; нерідко братства мали право ситити мед два-три рази на рік.

Церковно-релігійне виховання було так само важливим завданням братства. У житті братчиків панував безоглядний послух. На чолі братства стояли виборні старші брати – голова братства, брат-скарбник (шафар), брат-ключник та ін. Кожна їхня вказівка мусила бути виконана, а невиконання каралося. До братства приймали всіх бажаючих, але вихід із братства був сильно утруднений.

Старші брати пильно доглядали, щоб братчики провадили відповідне релігійно-моральне життя, а за провини публічно карали. Не допускали сварок і пиятики; на братських зборах кожний мусив поводитися по-євангельському; приходити на збори зі зброєю не дозволялося. Братство мало свій суд, і братчикам не вільно було звертатися до суду коронного; право суду забезпечено було деяким братствам навіть королівськими привілеями. Усе це надзвичайно берегло наш народ і від винародовлення.

На виховання молоді братства звертали велику увагу. Карність і послух старшим були головними чеснотами молодих братчиків, як хлопців, так і дівчат.

У разі провини свій братський суд судив братчиків, найбільше пильнували примирити посварених. Кари були різні, але найчастіше винного засуджували принести воску до церкви або на грошову кару, часом на висадку до дзвіниці.

*Благодать* була одним з головних завдань діяльності братств, особливо тих, що були заможні. Братство різним способом допомагало потребуючим і постійно закликало до цього и своїх членів. Особливу опіку свою братства звертали на бідних, старих, немічних, хворих, удів, сиріт, ув'язнених, подорожніх і т. ін., усім допомагаючи в міру своєї можливості. Багато братств мали власні «шпиталі» – притулки для всіх тих, хто не мав сили самостійно жити з праці своїх рук (старі, немічні, вдови та ін.). Ці братські шпиталі існували аж до недавнього часу. Якщо братство не мало змоги збудувати свого окремого шпиталю, то воно тримало його в найманому домі. Шпитальні мешканці мали обов'язок збирати офіри на братство, особливо в дні ярмарків; при зборах цих ходили вони, звичайно, з братським образом або хрестом.

Братства рано пізнали, що добра освіта – то найкраща їхня зброя для оборони батьківської віри. Ось через що братства звернули велику увагу на закладання добрих братських шкіл, перш за все по таких великих містах, як Львів та Вільно, а потім і по менших. Власне церковним братствам належить велика честь найпершого заснування нормальних сталих шкіл, чого до них ніде в благочестивих слов'ян іще не було. Статути більших братств наказували їм закладати «гимнасіон» – і справді, їхні школи вже на

початку своїм, у кінці XV віку, були добрими середніми школами, а трохи пізніше стали вищими, наприклад у Львові та Острозі, а незабаром у Києві.

Значення братських шкіл величезне. Це вони виховали нове покоління не тільки світських, але и духовних людей. Ціла низка видатних осіб вийшла власне з братських шкіл; у Львівській братській школі, наприклад, учився Петро Могила – потім митрополит Київський. Братські школи на братські кошти виховали високоосвічених професорів, що принесли своїй церкві та батьківській вірі неоціненну користь. Місцеві обставини сприяли тому, що братські школи в своїй науці схилялися до програм і методів шкіл західних, що значно підносило їх науковий рівень.

Братства ж перші зрозуміли всю силу друкованого слова і тому стали закладати свої друкарні. Братські друкарні, наприклад Львівська, Віленська, Київська, Могилівська та ін., залишили вічний слід у культурі свого народу. Вони не тільки постачали церквам добрі літургічні книжки, а школам – потрібні підручники, але давали до рук цілому народові найрізніші корисні книжки. Братські видання підносили культуру не тільки самих українського і білоруського народів, але вони широко розходилися по цілім слов'янськім світі і багато помагали, наприклад, церквам болгарській, сербській, румунській та російській. Цієї сторінки діяльності наших церковних братств ніколи не забуде їм історія слов'янської культури.

На церковну проповідь братства звернули пильну увагу. Єзуїти в Польщі поставили проповідь на певну висоту, мусили до того пристосуватися й наші братства. І от церковні братства запроваджують по всіх видатних містах посади фахових проповідників, що дуже прислужилися справі оборони своєї церкви і віри. Братські проповідники багато зробили для розвитку українського проповідництва, написали и видрукували багато проповідей, які й сьогодні займають не останнє місце в історії української літератури; згадаймо хоча б проповіді Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, Лазаря Барановича та багато інших.

Коли до цього додамо, що братства пильнували і про *самоосвіту* своїх членів – не тільки на своїх зборах читали книги Св. Письма та Отців церкви, але й заохочували до такого читання вдома, то це буде хоч блідий малюнок тієї величезної культурно-освітньої чисто національної праці, яку провадили церковні братства. Уже самою цією працею до історії української й білоруської культури братства вписали найкращі сторінки.

Ніколи не забуде історія церковним братствам їхньої мужньої та смілої оборони батьківської віри та своєї національності. Боронили вони свою віру всіма способами, боронили скрізь, де тільки треба було.

Братства були організацією всестáновою – до них вступали всі, хто того бажав собі. Звичайно, братства дбали, щоб до них вписувалися й магнати світські, і достойники церковні. Ось через це вся видатна благочестива інтелігенція була вписана до братств, а серед неї треба тут згадати найсильнішого – князя Костянтина Острозького, який ціле життя своє допомагав братствам своїми коштами та впливами. Воєводи та бояри молдавські часто вписувалися братчиками до Львівського братства. В 1620

р. до Київського Богоявленського братства вписався гетьман Сагайдачний зі всім військом Запорозьким. А коли додамо, що в перших рядах братств були ще митрополити, архієпископи, архімандрити та інше значне і рядове духовенство, то переконаємось, що сила братств справді була велика і вона міцно стримувала народ від винародовлення. Це був міцний і загальнопризнаний провід народу.

*(Огієнко І.І. Українська церква. – К., 1993. – С.123 – 133)*

### *Поява Біблії*

По довгій і тяжкій праці нарешті 12 серпня 1581 р. Острозька Біблія вийшла друком у світ. Це була величезна подія не тільки в історії української культури, але і в культурі загальнослов'янській, бо це ж була найперша кирилівська друкована Біблія. Нову книжку з захопленням вітав цілий слов'янський світ, і вона швидко поширилася не тільки серед українського народу, але далеко й поза ним. На довгі часи, на 170 літ, Острозька Біблія на цілім слов'янськім світі стала найбільше шанованою книжкою, скрізь користувалась великою повагою й ніде не мала конкурента. У чому ж саме значення Острозької Біблії?

Острозька Біблія появилася саме тоді, коли вона найбільш була потрібна. З усіх сторін піднялися були тоді грізні хмари на нашу Українську Церкву, і це Острозька Біблія дала в руки оборонців її найміцнішу духовну зброю. Знаємо, що текст цієї Біблії шанували католики й протестанти, а це доказ, що для свого часу її редагували згідно з останніми вимогами богословської науки. Кожен вірний знайшов у цім виданні найповніший текст, до того ще звірений з грецьким оригіналом. Цієї послуги Острозької Біблії ніколи не забував не тільки український народ, але й усе слов'янство.

Острозьку Біблію видрукували церковнослов'янською мовою, хоч тоді, як знаємо, серед українського народу був певний рух за переклад Св. Письма на живу мову. Острозька академія зрозуміла загрозливий стан не тільки своєї церкви, але й церкви усіх слов'ян і тому вирішила дати книжку загальнослов'янську, дати таку Біблію, яку прийняли б без застережень усі слов'яни. А через це не могло бути й мови про видання Біблії з такою метою живою місцевою мовою. Можливо, що до церковнослов'янської мови заохочували князя Костянтина й московські емігранти, що тоді перебували на Волині, але тільки заохочували, бо ж, як знаємо, Костянтин рано, ще на початку 60-х років XVI віку, почав уже шукати добрі слов'янські тексти, очевидно ж, не для того, щоб з них перекладати нам живу мову, бо для цього досить було б перекладати просто з мови грецької. У передмові князь Костянтин просить прийняти Біблію всіх слов'ян, прийняти "не якщо річ земну, але як дар небесний". І він не помилився: значення Острозької Біблії скоро вийшло за межі свого власного народу – вона стала душею церковного життя усього православного (й уніатського) слов'янства.

Отож через це в історії церковнослов'янської мови Острозька Біблія займає поважне місце. Острозькі коректори добре знали, що широке громадянство не розуміє вже старої церковнослов'янської мови, а тому часто замінювали незрозумілі слова на ясніші, а давні форми – на нові. Через це Острозька Біблія поширила до деякої міри нову редакцію церковної мови, на трохи наближену до живої. Правда, друкар-московитин поставив скрізь у Біблії 1581 р. московські наголоси; але є там і наголоси українські – може, рештки невиправленого або їх внесли українські-складачі, помічники друкаря Івана Федоровича.

Умови тодішнього друку і стан православних церков не давали змоги надрукувати повну Біблію. Болгарія і Сербія ледве животіли під турецьким ярмом, і навіть матеріально не могли вони видрукувати такої коштовної книги, як Біблія. Неслов'янська Молдавія, хоч і вживала церковнослов'янську мову в церкві, була мало зацікавлена справою. Культурний розвиток у Москві був тоді такий низький, що там наукове, добре видання Біблії постати не могло. Отож сама історія вибрала український народ, як найкультурніший на той час серед усіх православних слов'ян, на цю велику працю – видання повної друкованої Біблії.

Костянтин Острозький не пошкодував видатків на видання цариці книжок. Друкар Іван Федорович зі своїми українськими помічниками доклав усіх заходів, щоб видрукувати Біблію з технічної сторони як найкраще. Виготовлено окремі черенки – дрібненькі, але дуже чіткі і ними складено книгу, поділивши її на 5 частин – разом 628 листків великого розміру. Прикрас у книзі мало, певне, через величний зміст. Подібних видань убоге кирилівське друкарство тоді ще не знало. Але, очевидно, без порівняння більше виданнів пішло на виготовлення потрібних текстів та на їх відшукування. У тодішнім слов'янськім православнім світі такі кошти міг дати тільки такий магнат, як князь Костянтин Острозький.

*(Огієнко І.І. Українська церква. – К., 1993. – С.140 – 142)*

### *Видання Києво-Печерської лаври*

Києво-Печерська Лавра рано дістала собі від Константинопольського Патріарха дозвіл завести свою друкарню и вільно друкувати всі потрібні книжки. Наша Лавра Печерська з давніх-давен стала в Україні великою національною святинею. Слава про її святощі та про багатства лунала далеко за межами України, і вона завжди вабила до себе і наших друзів, і ворогів; от чому Лавру так часто спустошували та грабували всі ті вороги наші, що набігали на Київ.

І тільки з XVI віку, коли зорганізувалося в нас козацтво і коли воно міцно стало на оборону старобатьківської віри, тільки з того часу настала золота доба для Лаври, доба її спокою и мирного розвитку. Лавра стає найбагатшим монастирем – у неї була сила землі, їй же належали навіть великі міста, як от Васильків та Радомишль.

І Лавра веде широку культурноосвітню працю, особливо з кінця XVI віку,

коли вона стала на чолі боротьби українського народу за свою віру. Лавра кличе до себе вчених людей, і вони ведуть культурну працю; так прикликали в Лавру, скажімо, З. Копистенського, П. Беринду, Т. Земку, Л. Зизанія, О. Митуру та інших. Лавра заснувала осібний інститут казнодіїв (проповідників), що понесли слово Боже в народ і стали в оборону православної віри. Заснувала Лавра і школу, з якої потім і вийшла славна Академія Київська.

Друкарство дуже рано почалося в Україні – ще з середини XVI віку. Але неспокій та непевне життя довго перешкоджали Лаврі добре взятися до друкарської справи і в Києві. І як тільки Лавра почула під ногами твердий грунт, вона зараз же стає до друкарства.

Перший, хто розпочав друкарство в Печерській Лаврі, це був славний архімандрит її, Єлисей Плетенецький (1599 – 1624). Десь коло 1615 р. він купив у Стрятині в спадкоємців Федора Балабана (помер 1606 р.) гарну друкарню и перевіз її до Лаври.

І Плетенецький гаряче взявся до друкарської роботи; в м. Радомишлі він збудував велику папірню, що постачала папір на друкарню. Лаврська друкарня стала працювати тоді дуже енергійно – книжок вона випускала більше від інших друкарень. За 8 років свого першого життя (з 1617 – 1624 р., до смерті Є. Плетенецького) Лавра надрукувала 11 великих книжок, книжок поважних і дуже потрібних; це були: «Часословець», «Анфологюн» 1619 р., «Книга о вере единой» 1619 р., «Божественная Литургия» 1620 р., «Номоканон» 1620 і 1624 рр., «Беседы І.Золотоустого» 1623 – 1624 рр., «Псалтир» 1624 р. й інші.

Первенцем лаврського друку був «Часословець», що вийшов 1617 р.; на жаль, усі примірники цієї книжки збереглися до нашого часу без першого листа, тому не можна певніше сказати, якого саме дня вийшла ця книжка. Передмову її помічено: «писано месяца Декемвріа 20 дня лета от Р. Х. 1616»; це ясно свідчить, що складати книжку почали ще 1616 р., певне, з початку його.

Року 1618-го Плетенецькому було написано панегірика, де перелічено всю працю цього славного українського культурного діяча.

Тепер оце якраз минає триста років (1617 – 1917) з того часу, як розпочалося найбільше в Україні київське друкарство. В історії нашого українського культурного життя ця праця Лаври займає найпочесніше місце, і цієї праці лаврської ніколи не забуде наш вдячний народ. Лавра видрукувала силу книжок, і книжки ці вкрили не тільки саму Україну, але і широко розходились далеко поза межами її. Лавра завжди щедро давала хліб духовний усім слов'янським народам. І ось навіть ще й тепер на всім слов'янськім світі ніде не знайдете такого архіву чи бібліотеки, де б не було якоїсь лаврського друку книжки.

Але погляньмо, якої паркої долі зазнало лаврське друкарство за ці три віки свого життя.

Перша доба лаврського друку – це доба її вільного життя; Лавра вільно друкувала всі книжки, які тільки вважали за корисні, і ніхто тоді не ставав їй

на дорозі цієї культурної праці. Таким життям жила Лавра цілих 70 років, цебто до того часу, коли Українську Церкву було віддано Московському патріархові 1685 р., остаточно 1686 р.

Українське духовенство довго відмовлялось іти під московську владу, бо добре розуміло, що Москва хутко припинить усю культурну працю України. І коли насильством, зрадою та підкупом над Українською Церквою запанувала Москва, з того часу всім просвітнім справам українського духовенства прийшов край.

Друга доба лаврського друку – це доба боротьби її за стародавні права Лаври, за її волю друку (з 1685 р. до кінця XVIII віку).

Зараз же, як тільки Українська Церква опинилася під Московським патріархом, зараз же архімандрит Лаврський Варлаам Ясинський просив патріарха Якима дати Лаврі грамоту про волю їхнього друку. Проте такої грамоти Лаврі з Москви не дали, і з цього і пішла потім сила всяких непорозумінь.

Пішли непорозуміння, недивлячись на те, що в царському наказі про права Української Церкви 1685 р. було писано: «Печатание книг невозбранно имети повелеваем».

В самій Москві друкування книжок було тоді під старанним доглядом і світського уряду, і патріарха; жодному митрополитові там не дозволялось хоча б що-небудь друкувати. Такі ж самі порядки Москва задумала завести й по Україні.

Наша мова українська, наші книжки завжди муляли очі Москві. і Москва рано починає вести з нами боротьбу, щоб примусити нас кинути рідну мову свою и пристати до московської.

Почалося це зараз же по приєднанні нашої Церкви до Московської, ще за патріарха Якима, що так люто ненавидів українців – він перший почав забороняти українцям книжки рідною мовою. Ще 1677 р. він наказував видерти з української книжки листки, бо вони «несходны с книгами московскими». Так почалася цензура українських книжок ще в XVII віці.

І хутко дійшло до того, що Київській Лаврі твердо наказали завжди питатися дозволу патріаршого на друкування книжок.

*(Огієнко І.І. Українська церква. – К., 1993. – С.225 – 228)*

## *Краткая Кіевская лѣтопись. От начала земли русской до 1516 года (Уривки)*

В лѣто 1065 бысть знаменіє на небеси: и на западнѣи странѣ звѣзда превелика, лѣуча кровавы, восходѣщи з вечера по заходѣ солнечнѣм, и пребысть за 7 дній. И сеи же проявляшеся не на добро: по всему бо быша усобища многы, нашествіє поганых на Рускую землю, сія бо звѣзда проявляшася кровопролитіє. В *сія* же времена бысть дѣтищ ввержен в Свѣтомль, сего же дѣтище извлекоша рыболове в нѣводѣ, єго же позоровахом до вечера и пакы ввергоша єго в воду, бяше сій дѣтищ: на

лици єму срамніи удове, а инаго нѢлзѢ сказати срама рад. Пред сим же временем солнце пременися и не бысть свѢтло, но яко и мѢсяць, єго же невѢгласи глаголять: снѢдаєму сущю. Сія же знаменія бывають не на добро, мы бо по сему разумєєм, яко же древлє при Антиоси в ЄрусалимѢ3. знаменія бо в небеси, или в земли, или в звѢздах, или в солнце н лунѢ, или єтером чим не благо бывають, или рати или глад, или смерть проявляють.

В лѢто 1491 приходиша татарове заволжскыи на Волынскую землю десят тысящ, много зла сотвориша у Волынской земли и в Лядской: Володимери церкви божіи пожгли и великую церковь пречистоє мурованую и мѢсто, а людей по мѢстам, и по селам, и по дорогам без числа посекли и в полон побрали. И собрашася волынци з ляхи, божією помощію и пречистоє єго матере, угониша их недалече от Жеславля и побиша поганых, и полон отполониша, мало нечто втекло их, и тыя от зимы измроша недошедших своих влусов. Над волынци был старостою луцким князь Семеон Юр'євич Голшанский. Тогды невидимо поможе бог христіанам над поганци, мало нечто наших убито, ниже и десяти, а их убитых поганцов восѢм тысящ.

В лѢто 1495 приходиша татарове перекопскыи, сын царев Мендли Кгиреев, у Волынскую землю и мало не добыша град Корца: и уби их нѢколико князь Семена Юр'євич, староста луцкий, маршалко Волынскои земли, з Литвою, а з волынци, а прочии татарове отбегоша от Корца.

В лѢто 1496 приходиша в Волынскую землю сынове перекопского царя Мен Кгирея со всею ордою перекопскою, и много зла сотворнша Волынской земли: и церковь, и монастырь святого Николы в Жидичине сожгоша, и полону безчисленно взята, а иных посекоша, и обогнаша князя Семена Юр'євича и пана Василия Хрептовича, намѢстника володимерского, и князя Костянтнна Острозкого и всѢх волынцов в градѢ Ровном. И начаша татарове невомнозѢ приєзжати к граду, наши же не видѢвше, яко множство их, и рекоша к собѢ: «Сотворим что мяжско». И выєхаша противу их пред мѢсто, и бишас крѢпко с ними, и убиша от них нѢколико. И выступиша множество татар, и видѢв князь Семен, яко невозможно стати противу им, и возвратис в град: и половци же мѢсто сожгоша, и мало нѢчто из град окупа вземше, и с всѢм пленом возвратишас восвояси.

В лѢто 1497 мѢсяца марта 2 день приходища татарове и с турки у Волынскую землю, и воєваша около Кремянца и с четыреста душ плѢна воземши, возвратишас во своя. И собрася князь Михайло Острозкий и с своими людми и угна их за полоным, и изби их всѢх, и плѢн весь возврати и возвратися с похвалою в отечество своє, благодарствѢнныя пѢсни богу воспѢвая, яко рукою спасе плѢненныя и изби чада агарянскія. Того ж лѢта пріидоша татарове перекопскыи и поплѢниша множество плѢна у во ОлѢвской волости и в Мозырской и вгониша их князь Михайло, а князь Костянтин Острозкий с дворяны князя великого на другой недели у суботу по велице дни у земли Брясловской на Сороце-реце, на Кошиловских

селищах, а других верх Умы-реки у могилы Петуховы избиша их всѣх до конца, а плѣн весь отплѣниша: убили царевича Акманлу и влана Мамыщю Биру уланова сына, а всих их убито триста и сорок, а наших один человѣк и то от простых. СѢ уже второє знамя господь бог сотвори, победу дарова православным єдиного лѣта над безбожными агаряны. Аще обратимся к господу богу истинным сердцем, и до конца сокрушить их.

Того ж лѣта мѣсяца маия, у первый день шестое недели по велице дни, у понеделок, убили безбожны татарове перекопскыи преосвященного митрополита кієвского и всея Руси архієпископа Макарія, по реклом, Чорта, у селе СкриголовѢ на Бчичи-реце, за пять миль от Мозыря, ту єго нагнаша, невѢдущю о них никомуждо, без вести увоидоша у землю и всѣх єже з ним побиша, а иных у плѣн побрали, и много иных волостѢй воземши и мѣст пожогши и людей безчисленно плениви, возвратишася восвояси, богу попущающих грѢх ради наших, согрѢшихом бо от ног и до главы. Но уповаю на господа бога, яко сему архієрею божію сія случися смерть к болшому єго мздовозданію, а к нашому наказанію, занеже, был поєхал до Киева, хотя помощи церкви божѢєй Софии, разоренной тыми ж агаряны прежде: ино богу тако попустившю о нем, имиж судьбами своими весть, судьбы бо єго бездна многа.

Того ж лѣта поиде великый князь Александр со всими вои своими литовскими и рускими, жомоисткими и иными противку царя перекопского, и стоя в Жеславли и оттолє поиде до Брясловля, и тамо город заруби и опять возвратися во свою землю со всими вои своими: а царь не смѢ ополчитис противу єго.

Того ж лѣта ходи король полскій Ольбрахт в землю Волоскую со всеми вои своими, и многа зла вои єго сотвориша церквам и образом божіим, срам и писанію предать, и взя мир с волоским через брата своєго послы короля ческого и угорского Владислава и возвратися в свою землю со всими вои своими. И которою дорогою повѢле єму поити волоский в свою землю, туда не восхотѢ поити, и поиде просто до Снятина по Буковинью: и преидоша волохове и туркове на него, и много вой єго убиша, а сам король в тон час бѢболя.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.85 – 87)*

## Станіслав Оріховський-Роксолан (1513 – близько 1567)

Станіслав Оріховський-Роксолан – найвизначніша постать поміж східнослов'янських гуманістів доби Відродження, письменник, мислитель, тонкий знавець класичної латині. У Західній Європі його величали «рутенським (українським) Демосфеном», порівнювали з Цицероном.

## *Напучення королеві польському Сигізмунду Августу Станіслава Оріховського-Роксолана*

*Про короля*

Передусім знай, що не всяка людина здатна бути при владі, а лише та, що за природою своєю прагне до правди і справедливості. Але й цього недостатньо. Треба, щоб вона запалала наукою, яка цю саму людину зробить і правдивою, і справедливою. Людина, що знехтує наукою, нічого не дасть, гідного похвали.

Але чому не треба тих слухати, що відраджують вивчати мистецтва, без яких життя є варварським і нікчемним? Це стосується всякого правління, а найбільше світської влади. А тому, що ніхто не зробить нічого корисного навіть у найнезначнішому мистецтві, якщо не буде вчитися.

Найважче у світі керувати державою. Та що корисного і гідного, королю, зробиш ти людям, якщо не будеш вчитися? Яким чином стануть твої громадяни справедливими, чесними, сумирними, якщо ніколи не пізнають принципів справедливості, чесності та миру? А вони ж, повір, не приходять туди, де лиш сміх та жарти. Їх знаходять, зокрема, там, де твій найсвятіший батько черпав,– у вченого і святого лицаря Длугоша, якому ще хлопцем був переданий. І не раніше він перестав учится, як навчився стримувати свої бажання,– немов коня вуздечкою. Від учителя батько навчився шанувати Бога, любити рідних, керувати державою, гуртувати громадян, а в час війни і миру захищати кордони. Завдяки наукам, праці, а то і страху, міцно вкорінилися на батьківському і дідівському троні доблесть найвищого мужа.

Це домашній приклад, сторонитися якого було б для тебе вельми ганебно. А ось не менш давній, ніж згадувано, чужинський і гідності твоїй достойний приклад. Александр Великий в такому, як ти, віці вже Фіви здобув, бо вчився наукам у школі Арістотеля. І якщо велике з малим дозволено порівнювати, однаковий спосіб життя було раджено всім тим, вічна пам'ять про яких ніколи не згасне.

Так, у Гомера призначений Ахіллові наставник Фенікс заявив, що він посланий батьком Пелеєм для навчання юнака спочатку мудрості, а потім військовому мистецтву. Хто ж від цього способу відступив, став згубним королем у своїй державі. Бо яка ще інша сила, якщо не розум, позбавлений добрих настанов, спородила сицилійського тирана *Діонісія,* Болеслава у Польщі, Клавдія і Нерона в Римі, коротше, всіх тиранів, як грецьких, так і латинських, та й варварських.

Навпаки, ті які одержували задоволення від жорстокості (як Сарданапал той ассирійський, Геліогабал римський, Алківіад грецький) були навчені ганебними науками і вчителями. Вони жили з брудним натовпом паразитів і нашіптувачів, які починали готуватися до бенкету ще вдень, приводили з собою потайки розпусниць, вміли співати, грати на цитрі, заходитись невчасним реготом, теревенити, підлещуватись, брехати, вихваляти нікчем і зводити наклеп на добрих.

У таких королів доблесть вважалася хибною, сором'язливість – дивацтвом, цнотливість – глупотою, ощадливість – жадібністю. Всю велику купу доблестей в душах тих (яких згадав) я перевіряю ніби й далекими, але вірними сторожами нашої душі – розумом і знанням. Любощі, розкіш, гуляння, а також оспалість прийшли на місце доблестей, і цим ще посилили їхнє шаленство. Отож Сарданапал жив зі служницями, Геліогабал влаштував військо із розпусниць, Алківіад прилюдно виставляв напоказ свої соромощі.

Ти вже побачив, королю, найкращий (до тебе нарешті, до тебе повертаюсь!), що і жорстокі, і розбещені правителі бували-таки в державах, бо такими їх зробило виховання. Зрештою, тобі вже відомо (закарбуй це собі в пам'яті!), що без добрих настанов і чесних порад не може бути хорошого мужа, тим більше короля.

Крім того, чую ще (і то від твоїх наближених), що ти повинен бути королем, а не ченцем, а тому, мовляв, повинен щонайменше вдаватись до наук. Гай-гай! Святий Юпітере, виходить чернець повинен бути мудрішим за короля! Невже у твоєму королівстві якийсь нероба, що сидить разом з іншими ченцями в якомусь закутні і вигадує та без кінця переказує силогізми, мудріший, ніж ти, якому стільки і таких важливих справ вирішувати доводиться.

Кажуть, досить, коли сенат буде розсудливий. Але ж це так само, якби хтось сказав, що стерничий на судні може шаліти, якщо матроси розумні. Але так не буває, не буває, о королю! Не слухай таких, стережись їх і знай: це спів сирен.

Кажуть ще, що коли хоч одна з отари кіз вхопить трави синеголовника, то спершу сама ціпеніє, а далі й решта отари стає нерухомою, і зрушаться не раніше, як козопас траву з рота в кози вийме. З цього випливає, що і правитель повинен мати право остаточного рішення на сеймах.

Ти скажеш: але ж де у нас в Польщі Арістотель? Де Фенікси? – Маєш, о королю, у своїй державі мужів (чи не кожного другого), гідних для всіх своїх потреб. От, не знаю тільки, чому їм більше до вподоби неробство, ніж діло. Якщо ти з ними познайомишся, потоваришуєш і їхніх порад дослухатимешся, не буде тобі чого заздрити ні Александрові із-за Арістотеля, ні Діонові із-за Платона.

Користуючись тими самими настановами, що й ті колись за допомогою своїх громадян, ти легко і швидко у всякій науці возвисишся. А щоб доповнити науку цю не тільки настановами, а й приписами, пропоную коротко дещо потрібне у вихованні та житті.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.117 – 119)*

## Герасим Смотрицький
## (р.н. невід. – близько 1594)

Герасим Смотрицький – український письменик-полеміст, педагог.

## *Ключ царства небесного*

*Яснеосвецоному и велможному княжати а пану Александрови Константиновичови, божію милостию княжати Острозскому, воєводичови кієвскому, и прочая, и далей и еще*

Яснеосвєцоное, велможное а милостивое княжа!

Иж мало не всѢ рѢчи, створеныє от початку свѢта за предивным устроєнием их творца, преходити єдины по других, и пременятися и гинути мусят. Єдины в єдином округу лѢта, другиє в колку, иныє в колку десят аж и до ста и далєй. Ач єстество или натура их не гинєт, кгды ж прошлому подобноє вырастаєт и родится єдино з другого.

Таюже и народ людскій, которому всѢ тыє рѢчи суть подручны и поданы – высоко лєтаючиє птицы, глубоко плаваючиє рыбы, быстро скачучиє звѢри и все иноє под ноги єму єст покорено, а вжды,– и той также менитися, толко не гинуги мусит єдины, коротко ли долго ли на свѢте побывавши, до общей матєрє своєє ворочаются, а иныє на мѢстца их наступают.

И так в том воля божіа дѢєтся и дѢятися будєт аж. до скончанія свѢта.

А вєдже, верныє а добродѢльныє толко смертію з дочасного на вѢчноє премѢняются, а иные пак якобы и не умирают, бо мудрец так написал: «Роднвый чада, не умираєт», кгды ж собѢ подобного от сѢмени и церкви своей наслѢдником, то єсть дѢдичем по собѢ зоставлєт. И на болшоє благословенство и ласку на свѢтє у бога а творца своєго относят тыє, в которых отечествѢ и добрах по них не дѢдичит обцый не убѢгают, а ни забиваются ото чужиє.

Таковым благословением почтил и увелбил бог оного великого Владимира, преславно и многочудно крестившєго землю рускую, которого церкви и роду зацная линѢя и донынѢ неустала. В ней же истинный наслѢдник и властный потомок ваша княж: милость єсть єси и на мѢсце оных великосановных и миогославных предков своих наступаєт.

А яко новотный на том житєйском мори, дивным и прошлым и настоящим рѢчам с пилностю присмотруватися, ваша княж: милость маєш, беручи за початок всякой бодрости страх божій, а маючи завжды также пред очима страх и взор яснеродившаго, и свѢтлопитающаго, и наказующаго со богоразумієм юность твою и многим по многих сторонах свѢта добрый приклад дающаго, а праве по вселенной у правовѢріы изрядно сіающаго неотступно ани нзмѢнно.

Ревнуй же прилѢжно сему и ваша княжа милость а послѢдуй неизмѢнно святому прикладу у свѢтлоцвитущой молодости своєй и справуй храм свой телесный, яко бы был прибытком духу святому. Тогды оный же благословенный бог отцев по обычной добрости своєй и тобѢ тоє даровати может, яко и началником твоим, а не толко тоє, але и на столици их первой посадити может.

Прето потреба вашей княж: милости мѢти всегдашнєє пилноє баченє на зацный стан и на новый вѢк свой, в котором не толко якого долгого, але и дня и годины єдиноє стравити дармо а безпотребне шкода. Кгдыж и телесныє силы и душевныє также смыслы в таковом юнотском возрасгѢ што далєй то болше ростуть, множаться и ку горѢ поступають.

И як хто в таковых лѢтєх управит а накерует тую свыше спряженную колесницу свою, котораа никгды не стоить, але до кресу назначоного точитсе, на которой и сам бог рад пребывает, хто єму годне єє устроит, также и на дальшіє часы трваєт, и поступает, и до вѢчных прибытков, которых око, ухо, и сердце человѢчєє дознати не может, вѢєжджаєт. Чого и вашу княж: мил: господи, получити сподоби. А колебаня у вѢрє не установичного или пременєня, господи, сохрани, кгдыж з богом жартовати, у вѢрѢ о нєм отмѢняючися, зле, а єще горше соблазн иным, звлаща, слабым подавати, але в чом хто свєтым крещенієм раз от нєго єсть везван и от родичов правовѢрных избран, в том, по апостолу, нехай и прєбывает и прочая.

А хто бы хотѢл вѢдати и розезнавати лѢпшеє от горшаго, ведлє того ж апостола, вся искушающс добреє содержати, нехай же не будєт таким подлым а плохоумным рѢчей судєю, же єдину толко сторону выслухавши, похваливши, з нею перестал.

Але як на мудрого, ростропного а боячогося бога узнавцу пристоить обом сторонам с пнлностю, а не спрудка прислухатнся, присмотрувати и пилне уважати и єсли же тому может спростати, то ж тепер с тых лѢпшую, не обзираючнся на зацность, можность, и телесную мудрость того свѢта, але на самую истинную правду божію, нелегкомыслынє узнати, обрати и з нею переставати бсзпечне маєть.

Ачбы подобно єще лѢпше, коли бы тым не всѢ, што не кождому належить, шафовали, толко с тым, што церков святая духовно уставила, законно утвердила и неотмѢнно держить, переставали.

Але иж тепер свѢт на том: ради ся пытають, а иныє и отмєняють в новыє або перемѢнныє вѢры, а дѢла бы на горшиє, хоть старыє, хоть новыє, не дбають.

К тому не толко мужчизны, але из бѢлых голов нѢкоторыє хотять вѢдати глубокости письма, таємницы догмат церковных, которым призвоитша бы куделя з веретеном, а нижли тоє, што писано пером.

К тому лихи тыє змієобразныє шепталци, которым наши Євы волно нахиляють ухо, показуют им сличныє в поставках и словках яблушка, а при них можность и славу свѢта того, зачим юж и Адамове даются зводити, сирѢчь, за молодыми и старыє починають блудити, не хотять бачити, что ся за таковую несталость предков всѢх придало.

Прото як ся выше ознаймило, рач ваша княжеска милость тым певным а истинным прикладом поступовати, и што далей написано, не рач лєповатися прочитати и так можется што до того ж нездорожноє показати. А ижся важило тую троха писаня вашей княжеской милости пану своєму

милостивому приписати и под можную оборону поддати, не разумѣлося, кому бы слушнѣй и власнѣй.

Кгды ж по бозѣ всѣх содѣтели и по єго княжеской милости нашим милостивым пану, а отцу ваша княжеска милость иного не знаєм, и все церковноє отвсюду на младый возраст вашеє княж. мил. умилено зрит око, слєзы испущаючи, всх творцу молячися, да но до конца лишена будет началника своєго наслѣдіа, у православіи пресвѣтло сіающаго.

Прето здалося за рѣч небезпотребную тоє вашей княжеской милости предложити, бо хто не хочет похлѣбовати, тому годится правду указовати, звлаща, хто єсть хлѣбом и иными добродѣйствы от кого удоволен.

Остаток и початок ач младому, але мудрому баченю вашей княж: милости поручаєтся, кгдыж за сѣдины мудрость, а за лѣта старости живот побожный Соломон положил.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.212 – 215)*

## Іван Вишенський
## (1545/1550 – 1620)

Іван Вишенський – видатний український письменник-полеміст. Мета його концепції про рівність та свободу народу і особи – захистити вчення православної церкви від впливу католицизму.

### *Посланния Іову Княгиницькому*

Боголюбивому брату ми яже о христѣ отцу иову, в скитѣ в пустыни марковой скитствующу, Иоанн грешный спасения алчет.

Желание имѣх нынѣ посѣтити вас, но судьбы божия и нѣкия болѣзни тѣлесныя преградиша; ельма же братия от Ксенова тамо ити устремишаяся, сими извѣстую тебѣ яже о Святой горѣ и нуждах ея. Вѣси, яко Святая гора раю подобна, аеровоздушным, чистотным и утѣшителным зефиром, в отлучению мира содержима, дыхающе; сия и ныне никакоже оскудѣ благодать, яже от воздуха. А яже нужду от навѣта диявола-миродержца, страстно владычествующого, страждет, в искупѣ жизни обрѣтающися зде, – не подобает ми время подробну изглаголати; точию, прочая сократив, изглаголю: отнели же приидох, не точию на келин, но и на пещеры двѣ поголовщизны дукатов излѣзлѣ. Такожде и на Святую гору: от еже бѣ товар один прежде соборного гарачу, нынѣ же и до четырех влѣзло. Аще же и тако аспрным нуждам Святая гора подлегла, но благодатию Христовою мир бѣ в конец доселѣ от вохода турков и яничарского, и в благочестии Святая гора по древнему ннкакоже оскудѣвает – и аще не имать аспри. Изволивше жизнь, день пребыв,благодарю тя, господи, и не пещися о утрнѣм – от милостыни хранитися можем. Аз же сию жизнь не вомѣщу: от келии до келии и от монастыря до монастыря скитати, но в сей притчи стоим святогорской,

глаголющей: «Хотяй, – рече, – во СвятѢй горѢ мировати и терпѢнием укоснути или буди желѢзн или сребрен»,– еже толковати не хощу, вѣси бо сию притчю. ТѢмже сими двома и аз еще косним благодатию Христовою: рукоделием и искупом, – доколе течет принесенное от вас. Обаче желаю паки видети и посегити вас. ТѢмже извѢсти ми о своем мирѢ и что глаголеши о сем, дай ми глас. Аще ли и тебѢ нужда настоит от борения плоти, страстей и воздушных злобных духов поднебесных, к ним же нам брань гонза, и с сими калугери, аще не мощно и Дмитра занести, ты же свою душу и мощи занеси. Аще ли от брани почиваеши и желаеши мое посѢщение, да вем. Болше не имам что глаголати, точию пану Петру спасение и прочим благодателям и знаемым метание сотворити рачь. Посем желаю, да сподобит нас господь, еще в живых совокупився, угѢшение друголюбное словом друг другу даровати. Аминь.

Писася в СвятѢ горѢ, в неже время и соборное послание, в монастырѢ Зуграфе; аще мысльный твоего преподобия за спасение вышеречснный писал.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.376)*

## Юрій Дрогобич
## (близько 1450 – 1494)

Юрій Дрогобич – відомий вчений, доктор Болонського університету, його ректор (1481 – 1482). Його книга «Прогностична оцінка 1483 року» видана латинською мовою у Римі в 1483 р., крім астрології, подає наукові відомості з астрономії, метеорології, філософії, економіки, географії.

### *Вступ до книги «Прогностична оцінка 1483 року»*

Більшість тепер виставля напоказ свої праці, святотче,
Дбаючи щонайпильніш про честолюбство та зиск.
Я ж мої книги у світ випускаю з єдиним бажанням:
Роду людському аби тільки б корисні були.
Ні, не порожні вони й не для реготу писані мною;
Труд цей Мінервин , бігме, родом з надхмарних країв.
Знаю, для тебе немає тепер таємниць вже на світі:
Нині ти, бачу, спізнав навіть і силу зірок.
Обшири неба для наших очей незбагненно великі;
Розумом легко, проте, можемо їх осягнуть.
Наслідки ми за причинами і навпаки визначаєм:
Так відкривається шлях, що до ефіру веде.
Все у підмісячнім світі живе за законами неба;
Нами керують також (хто заперечить!) зірки.
Правлять без примусу, а як настрашать коли випадково,
Розум підкаже, проте, як ту біду відвернуть.

Зірці своїй завдяки досягнув ти найбільшої цноти
І називають тому богом тебе недарма.
Певно, любов'ю Венери й Юпітера стиснуте Сонце
Правити світом тебе пастановило колись.
З ласки господньої все ти вже маєш, от тільки хай Зірка
Роки подовжить тобі,– Рим цього зичить також.
Будь же прихильним до книги цієї: вона допоможе пізнати
Те, що невдовзі гряде,– знати яке вже пора.
Отже, в які саме дні тобі доля ласкава всміхнеться,
А у які навпаки - лиха незнаного жди.
Дні, коли Марс запанує, і мир коли буде, побачиш;
І в якім краї чекати треба чуму навісну.
Місяця й Сонця затемнення бачиш,– то вмер десь володар.
Це все та інші дива хочемо тут показать.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.444)*

## Павло Русин
## (близько 1470 – 1517)

Павло Русин – перший поет-гуманіст України, який писав латинською мовою. Здобув ступінь магістра вільних мистецтв у Кракові, викладав історію римської літератури в Краківському університеті. Під його впливом формувалася польська поезія доби Відродження.

### *Похвала поезії*

Світлий дар богів, поетичне слово,
Їх осель дитя, гомінке й солодке,
Кажуть, лине ввись, дев'ятьом небесним
Сферам співзвучне.
Сам Платон-мудрець у своїх писаннях
Вчив, що й дев'ять муз подають свій голос
Влад із хором сфер, що в глибокім небі
Мирно кружляють.
Славить пісня ця не лише прадавні
Подвиги мужів, а й за приклад ставить
Їх життя святе і богів шанує
Словом хвалебним.
«Кожен твір співця (вороги ясного
Феба твердять так) – небилиці сущі».
В пісні ж, десь на дні, по-мистецьки скрита,
Зблискує правда.
В панцирі твердім – із горіха зерня,
Хист тонкий, бува,– навіть в грубім тілі.

Так і суть свою досконала пісня
Звикла ховати.
Отже, про співця недаремно кажем,
Що натхненний він божеством небесним,
Що летить до зір, над земним поділлям
Крила простерши.
Що ж бо є тривким на зрадливім світі?
Хутко смерть бліда кожен плід стинає,
Вперто час гризький і руйнує, й точить
Все вколо себе.
Зникне ладан весь, аравійця гордість,
І рудий метал, що ним Таг ясніє,
Щезнуть перли ті, що, мов сніг, біліють
В морі Червонім.
Пустка нині там, де стояла Троя,
Де колись цвіли семибрамні Фіви,
Де, було, стрімкі владарів гробниці
Неба сягали.
Хто б то чув про міць владарів могутніх,
Хто б сьогодні знав про вождів діяння,
Хто б згадав про них, коли б віщий лірник
Їх не уславив?
Скрила б ніч глуха безталання Трої,
Впав би й сам Ахілл-воївник безвісно,
Стлів би и Гектор там, у піску гарячім
Рідного краю.
Лета вічним сном повила б Дідону,
Канув би Еней, хоч яку мав славу,
У млявий той потік,– та Вергілій-вчений
Вдарив у струни.
Звідки знали б ми й про братів-фіванців ,
Тих, які – о гріх! – піднімали в гніві
Брат на брата меч, щоб його багрити
Братньою кров'ю.
Хто б Ясона знав, чи про золоте руно,
Ним добуте, чув, й про хист Медеї?
Хто Пегаса б знав, якби все це в пісні
Не оживало?
Прахом все пішло б (не гадай, що й муз я
З їх джерел святих та з печер усуну),
Всі діла мужів, хоч були й величні, –
Нині б забулись.
Слава йде гучна по широкім світі,
З краю в край гримить – про співця-фракійця:
Милим дзвоном струн і дуби, і скелі

З місця здвигав він.
Славен буде ввік і співець із Смірни,
З Мантуї співця не загинуть твори,
В них-бо – згук боїв, що вели данайці
З роду фрігійців.
Жив і все живе й у пошані вічній
З Кордуби співець, як і той, хто славив
Хід Лівійських битв, буде вік звучати
Й Стація йменння.
Досі й Флакк живе, що в сім'ї поетів
Перший лірник був, і каратель блуду –
Юній; з ним і той, хто сатиру вперше
Вигострив – Персій .
Глянь, Назона вірш палахтить любов'ю,
Не таїв її і Катулл-учений ,
І сумний Тібулл, і Проперцій гордий –
Нині між нами.
Всі співці живуть, осяйного роду
Вінценосний хор; їх імен славетних
На сувої тім не списав би, звісно,
Стилос мій скромний.
Поки Феб ясний од просторів Сходу
Повозом гримить до земель іберів,
Поки то серпом, то вже колом повним
Зблискує місяць,
Поки в'яже мир елементи світу:
Поки твердь землі в своїх межах крайніх
Чує сплески хвиль, оповита вколо
Світлим ефіром,–
Завжди з уст в уста по широкім світі
Йтиме слава їх, непідвладна смерті,
Пісня, їхній дар, між людьми цвістиме
У вічній обнові.
Хай же тих співців не змеркає слава!
Ти *ж їх все* гортай, перечитуй пильно;
Перш за все – того, хто собою вславив
Край Пелігнійський.
Вправним віршем він, як ніхто, спроможний
Нам розкрити все, що ховає пісня,
Все, що лиш таїть, віщуванням грізним
Феба триніжок.
Що загін співців проспівав, на все це
Світло кине він, і коли б стежини
Не вказав тобі – ти між книг священних
Помацки йшов би.

Ось тому прошу,– коли і справді вабить
Фебів храм тебе і шануєш ревно
Дев'ять сестер, муз,– до того поета
Серцем горнися.
Вчених книг його не згортай ніколи,
Чистим серцем пий ті зразки високі –
Й те побачиш, вір, що було ще вчора
Скрите від тебе.
Дзвінко в струни б'є буйнокудрий лірник,
Феб, і музи вже – у танечнім колі;
Лине гомін ген, де горби, де ріки,
Медом текучі.

*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.445 – 448)*

## Лаврентій Зизаній
## (близько 1560 – 1628)

Лаврентій Зизаній – український мовознавець, письменник, перекладач, педагог, богослов і церковний діяч.

### *Епіграма на граматіку*

Грамматіка писма всѢх научает,
чтырма частми латве уразумляет.
Орфографією и просодією,
синтаксисом и етимологією.
А предреченное єи опатство
подает певное искуство.
Которіи прагнуть быти досконали,
в писмѢ и в словах абы не партали,
Але извѢстно все познавали
и, чого ся учать, аби добре знали.
Ключем бо єст, отворяючи всѢм ум,
к познанію в преправый розум.
По которой, власне, як по всходѢ, пойдет,
каждый, єсли хочет, всѢх наук дойдет.

### *Стіхи к младенцєм, вводящій их на дѢло*

Уже всяк тщатися в грамматіцѢ да начинает,
буйства же древняго дебелости же да забывает,
Ибо готово художество от седми первѢшее
буди же тщаніе ваше первого усерднѢйшее.

### *Типограф Младенцем*

Не просто книжку называйте тую грамматіку,
але наставницу добру словенскому языку.
Научаєт добре писати и добре читати,
досконалым и певным быти а нѢ в чом не партати.
Тую вы, о спудеи, малым коштом собѢ набывайте,
а великого ся розуму и росторопности з неи научайте.
*(Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998. – С.512)*

## Козацько-гетьманська доба

### *Запорізька Січ*

Запорізька Січ установилася спочатку на острові Томаківка, там, де неподалік впадає в Дніпро річка Конка. Навпроти цього острова, на лівому березі, ріс величезний ліс, який називали Великим Лугом. Через якийсь час Січ переноситься нижче – на Микитин Ріг (поблизу сучасного Нікополя), а потім ще дещо нижче і надовго утвердилася поблизу теперішнього села Капулівки. Головний центр її був на одному з островів, який досі називають Січчю. Козаків, які поселялися на Січі, називали запорожцями, а весь загал їхній називали кошем. Вільними голосами козаки обирали на раді (сході) головного начальника – кошового отамана. Кіш поділявся на курені, і кожен курінь перебував під керівництвом виборного курінного отамана. Поселення низових козаків не обмежувалось однією Січчю. У різних місцях – на дніпровських островах і на берегах – утворювались козацькі селитьби і хутори. Таким чином, за порогами складалась нова людська спільність, військова за своїм характером, яка поповнювалася вихідцями і втікачами з Південної Русі, цілковито незалежними від властей, які управляли Південною Руссю: пороги перешкоджали цим властям добратися до поселенців. Спочатку жителі Запоріжжя складалися із самих лише чоловіків, оскільки війна була головною метою переселення за пороги; до того ж значна частина людей, які прибули туди, не мала наміру залишатися там назавжди: побувавши на Запоріжжі, повоювавши з татарами в степу чи здійснивши якийсь морський похід, вони поверталися на батьківщину. Інші ж продовжували прибувати на Запоріжжя не з метою війни, а для мисливства и рибальства і, отже, також на певний час. Тільки потроху стали переселятися туди сім'ями і заводити хутори, або «зимівники». У саму власне Січ ніколи не дозволялось допускати жінок.

Таким чином, козаки розподілилися на два види: городових, або українських, і запорізьких, або січових. Перші за місцем свого проживання повинні були визнати верховенство польської влади; другі були зовсім незалежні. Між тими та іншими існував тісний взаємозв'язок; дуже багато хто з городових козаків кілька років перебував на Січі і вважав це за

особливу доблесть і славу. Польські пани своїми вчинками сприяли розширенню козацтва, не передбачаючи згубного впливу, який у тогочасних умовах воно крило в собі для устрою польського суспільства. Один із найзнатніших польських панів, Самуїл Зборовський, був козацьким ватажком. Пани запрошували козаків до участі в своїх походах; так Мнішеки й Вишневецькі з їхньою допомогою водили в Московську державу самозванців. Послугами козаків неодноразово користувались і польські королі. Ще Сигізмунд Август вилучив українських козаків з-під влади старост і поставив над ними особливого «старшого». За Стефана Баторія заведені були реєстри, або списки, куди записували козаків; і тільки вписані в ці реєстри повинні були називатися козаками. Старший над козаками, призначений королем, називався гетьманом. Очевидно, в цей час наступив розподіл козаків на полки (який, власне, відомий нам з дещо пізнішого часу). Полків було шість: Черкаський, Канівський, Білоцерківський, Корсунський, Чигиринський і Переяславський (останній на лівому боці Дніпра); кожний полк мав полковника і його помічника осавула; полк поділявся на десять сотень. Кожну сотню очолювали сотник і його помічник. Цих помічників називали полковими та сотенними осавулами. Гетьману, або старшому, було виділено для розташування місто Трехтемирів. При гетьмані були чини: осавул, суддя, писар, які складали генеральну старшину. Всіх реєстрових козаків було лише шість тисяч. Вони мали право на вільне володіння землями, не були обтяжені ніякими податками и повинностями і одержували по червінцю платні на кожного козака та по кожухові. Крім цих реєстрових козаків, польський уряд довго не хотів визнавати ніяких інших козаків. Відповідно до закону, тільки реєстрові були козаками. Але такий погляд суперечив народним устремлінням.

У Південній Русі, навпаки, всі хотіли бути козаками, тобто вільними людьми; усі шукали шляхів і засобів перетворитися на козаків. Одним з шляхів до цієї мети стала Запорізька Січ. Мешканці, які згідно з законом були панськими хлопами в маєтках успадкованих або коронних, втікали на Запоріжжя: повертаючись звідти, вже не хотіли служити своїм панам, називали себе козаками і, як вільні люди, вважали своєю власністю ту землю, на якій жили і яку обробляли, в той час як власник вважав цю землю своєю. Власники і їхні управителі ловили таких утікачів і страчували, але не завжди це можна було виконати. Багато землевласників заводили тоді слободи і запрошували до себе будь-кого на пільгових умовах. У такі слободи втікали і ті, кого переслідували у попередніх місцях проживання.

Між самими панами через це виникали сварки, часто вони здійснювали наїзди один на одного. Іноді й самі пани запрошували до себе свавільних чужих хлопів, називали їх козаками і з їхньою ж допомогою вчиняли напади на свою ж братію. При першому невдоволенні такі козаки розлучалися з новими панами, як з попередніми. Реєстрові козаки мало прагнули замкнутися в межах свого стану і охоче приймали в нього нову братію, тому насправді реєстрових козаків було значно більше, ніж на папері. Інколи такі польські піддані, назвавши себе козаками, не поривалися ні вступати до

реєстру, ні приставати до панів, а збиралися збройними ватагами і вибирали собі ватажка, якого називали гетьманом. Так чинили передусім ті, хто бував на Січі, воював супроти турків і татар і знаходив собі там – як висловлювалися тоді – «лицарську славу». Ці так звані «свавільні купи» (ватаги) вже наприкінці XVI століття стали страшними для Польщі і накликали на себе суворі постанови сейму. Насправді ці постанови не виконувалися, оскільки і польський король, і польські пани, що оголошували ватаги самозваних козаків протизаконними збіговиськами, самі використовували їх у війнах з Москвою, Швецією та Туреччиною. Таким чином, крім козаків городових, що записувалися у реєстри, і козаків січових, лави яких то поповнювалися безперервно втікачами з України, то меншали за рахунок тих, хто згодом повертався додому, було багато ще козаків самовільних, які складалися з поміщицьких мужиків, що вибирали собі гетьманів. Уряд робив перегляди реєстрів; з них виключалися зайві козаки; ці зайві козаки називалися «виписниками», але вони продовжували іменувати себе козаками.

*(Костомаров М. Галерея портретов. – К.,1993. – С.126 – 128)*

### *Думи*

У часах брязкоту козацької зброї постали прегарні народні пісні, що захоплювали навіть чужинців вірністю зображення, глибиною почування, силою вислову й красою поетичних образів, відомі під назвою дум. Думи в'яжуться своїм постанням із козаччиною, воєнними походами й пригодами козацтва. Є вони неначе дальшим ступенем у розвитку української лицарської творчості, якої вислідом були билини, літописні перекази та «Слово о полку Ігоревім». Українські народні думи – це неначе поетичний літопис козацького життя, бурхливого й широкого, як море. Хоч вони постали не без впливу книжної освіти, як свідчить про це часте вживання церковнослов'янських слів, проте дійшли до нас в усній передачі народних співаків, кобзарів, бандуристів.

Найдавніші звістки про думи знаходимо в «Анналах» польського історика Сарницького (1587 р.). Він пише, що загибель шляхтичів, братів Струсів, у боротьбі з волохами в 1506 р. знайшла відгомін у піснях, «які українці звуть думами». Найдавніший запис думи (про козака Нетягу) походить із 1684 р.

Думи з погляду на їхній зміст та час постання можна поділити на дві групи: старшу й молодшу. Старша обіймає лицарські думи, в яких оспівана боротьба з турками й татарами: це невільницькі думи й *повчальні*. Належать вони до часів XVI – першої половини XVII в. У невільницьких думах, або плачах, оспіваний побут козаків у неволі, їхня туга за рідним краєм, тяжке горе бранців («Плач невільника», «Маруся Богуславка», «Азовські брати», «Самійло Кішка»). У повчальних думах знайшли вираз думки про обов'язок любові до рідного краю, про святість батьківського й материного благословіння, про силу каяття.

До другої групи належать думи пізнішої формації, з яких велика частина відноситься до часів Хмельниччини. Торкаються вони подій XVII в. Характер їх дещо відмінний від характеру дум старшого складу. Мало в них ліризму, зате поруч із реалістичним відтворенням подій та осіб наявне гумористичне та сатиричне забарвлення.

Назва «дума» є болгарського походження й означає «слово». Складали думи учасники й очевидці подій, безпосередньо після події. Творцям дум не чужа була шкільна освіта. Від них переймали думи народні співаки, виголошували їх під бренькіт кобзи або бандури й передавали молодшим поколінням. Стиль дум описовий, широкий, образовий. Особливість їх – нерівномірність у будові віршів, які лише в рецитації кобзаря в'яжуться у викінчені думкою чи образами частини, звані періодами або тирадами.

До кола невільницьких дум належить дума «Азовські брати», що виблискує поміж думами мистецькими образами степової природи та зворушує високою проповіддю родинної любові.

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.271 – 272)*

### *Пісня про Морозенка*

«Ой Морзе, Морозенку,
Ти славний козаче!
За тобою, Морозенку,
Вся Вкраїна плаче.
Ой не так же Україна,
Як рідная мати, –
Заплакала Морозиха,
Та стоячи біля хати».
«Не плач, не плач Морозихо,
Не плач, не жирися:
Ходім з нами, козаками,
Мед-вина напийся!»
«Ой щось мені, козаченьки,
Мед-вино не п'ється,
Бо вже син мій, Морозенко,
З ворогами б'ється».
Із-за гори, з-за крутої
Військо виступає,
Попереду Морозенко
Сивим конем вигравае.
То не грім в степу гуркоче, –
Хмара світ закрила:
То ж татар велика сила
Козаченьків обступила.
Бились зранку козаченьки

До ночі глухої;
Полягло чимало славних, –
Ворогів утроє.
Ні один козак не дався
Живим у неволю:
Полягли всі до одного
за Вкраїни волю.
Не вернувся й Морозенко,
Голова затята,
Замучили молодого
Вороги прокляті.
Вони ж його не стреляли.
Упень не рубали,
Тільки з його, молодого,
Живцем серце виривали.
Поставили Морозенка
На Савур – могилу:
«Дивись тепер, Морозенку,
На свою Вкраїну!»
Доки над хрещеним миром
Світить сонце буде,
Сії пісні, сії думи
Не забудуть люди.

*(Григор'єв-Наш. Історія України в народних думах та піснях. – К., 1993. – С.134 – 136)*

### *Козацькі літописи*

Криваві козацькі змагання, походи та боротьба козаків знайшли вираз у козацьких літописах. Зміст козацьких літописів складає Хмельниччина й інші історичні події, які відбулися після неї. Вони пройняті гарячою любов'ю до рідного краю. Мова наближена до народної. Найціннішими з них є літописи Самовидця, Граб'янки й Величка. Григорій Граб'янка був гадяцьким сотником, належав до найосвіченіших людей свого часу.

### *Літопис Григорія Граб'янки (Уривки)*

### *Об'явленіє к читателю, коєя ради вини сія історія начатся писати*

Понеже в книгах древніми історіографи, римськими і польськими, Кромером, Бєльським, Стрийковським, Гвагніном, Коховським, також німецькими, Пуфендорфом і Гібнером, составленними, а нині повеленієм Петра Первого, імператора всеросійского на словенський язик

переведенних, везді о многих козацких противу бісурман бранєх обретається написано, яко козаки в пустих лугах окрест ріки Дніпра і Бугу іздрєвлє собирающиєся не мздою коєю держимі, но хотінієм розширенія віри християнської привлащаємі, везді на морі і на землі множицею турков і театр розбивали, і под образом самовольства сугубую добродітель творили: єдину, яко от хищников татар плінених християн от'ємлюще, свободою даровали, другую, яко польськоє королевство і Русь от всяких ім наносимих татарами озлобленій кріпко защищали.

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень. – К., 1983. – С.146 – 147)*

### *Вірші-травести*

### *Вірш на Різдво Христове*

Христос родився,
Мир звеселився!
Сьогоднішніми часи
Для сих родин
Всяк християнин
Вминає ковбаси.
Баби, діди пиво-меди,
Горілку варену
Кухликом п'ють,
З книшами труть
Свинину печену.
Хлопці, дівки
Навпередки
Бігають під хатки
І, як вовки
Або свинки,
Скиргичуть колядки.
Пани, купці,
Славні кравці,
Шинкарство, міщани
Об сім різдві
Усі в нові
Убрались жупани.
Мати-земля
Уся гуля
І, взявшись у боки,
Пісні гука,
Б'є гопака
В підківки широкі.
На небесі янголи всі

Аж б'ють у долоні,
З радості б'ють,
Пісні гудуть
Якимовій доні.
Старенький біг
На стіл ізліг
І сам собі дума:
«Празник душам.
Тільки Адам
Із Свою рюма».
Важко здихнув,
Потім кликнув
Гаврила швиденько,
Да й приказав,
Щоб лист послав
Адамові хутенько.
Архістратиг
Метнувся вмиг –
Папір і чорнило,
Де треба, взяв
Да й написав
Адаму так мило:
«Чесний Адам,
Що всім людям
Праотець зовешся,
Годі, не плач,
От-от, як бач,
Із пекла спасешся.
Бо вже на світ,
Як рожа-цвіт,–
Христос народився.
Він ад стребить,
Чорта смирить,
Щоб той не гордився.
Смерть – злу ягу
Зігне в дугу
І зломить їй спину,
Гостру косу
І збрую всю
Стре, як павутину.
Адських сіпак
Зімне, як мак.
Зіб'є їх в макухи,
За їх брехню
І всю плутню

Він дасть їм цукрухи,
Вже ж бо од сих
Катюг презлих
Просвітку не мають:
Прав і неправ,
Кого попав,
Знай, в пекло таскають.
Кат би їх ма!
У їх нема
Нікому вже спуску:
Хоть би чернець.
Хоть би святець –
Осмалять, як гуску.

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І.Крекотень. – К., 1983. – С.156 – 157)*

### *Вірші-орації*

Христос воскрес, о тім знайте
І його мило всі привітайте,
Бо я єстем покойовий того,
І слугою єстем його.
Той мя до нас нині прислав.
До вас, би-м о нім всім повідав.
Предця і мні раді будьте
І писанок нам готуйте.
І моєму торбоношу
Давайте хоч по грошу,
Абисьмо вас похвалили
І пред Христом зелецили.
І ви ж, панни, почувайте,
А мні о писанки ся старайте,
Бо котрая писанку дасть,
До сих м'ясниць заміж ся оддасть.
І я усіх віншую.
Христа воскресшого офірую.

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень. – К., 1983. – С.140 – 141)*

### *Сатирично-гумористичні вірші*

*Ой, як мене моя мати дала до школи*

Ой, як мене моя мати дала до школи,
Ой, як мене моя мати дала до школи,

Ой, зазнав я тяжкої неволі:
Казав мені бакаляр говори «аз»,
А як же я не вимовив – гоп в писок раз!

Крикнув же піп другим раз: «Говори «буки»,
Іще-м не вимовив– вже-м впав в його руки.
Крикнув потім в третій раз: «Говори «віде»,
Уже ж його рука по чуприні їде.

А як сказав учетверте: «Говори «живіте»!
Тепер його, хлопці, на лавку кладіте!»
Ой, просив я ся і молив я ся;
Ні мені ся випросити, ні ся намолити.

Ах, ти мій учителю, ах, ти мій крілю,
Отпусти мені сей раз, бо уже млію.
Тридцять раз я омлівав і тридцать ожив,
А він щораз лучче руки доложив.

Пішов я додому та й татові скажу:
«Так мене учитель збив, що я ледве ляжу!»
Іще-м собі гіршого лиха набавив,
Що учитель не добив, то отець доправив.

Побіг же я до мами та й і до сусіда,
Куди ся не оберну – всюди мені біда:
Матір мене коцюбою, сусід – цибухом,
Аж мені набігла грушка за ухом.

Пішов я до корчми позбути туги
Лигнув-єм горілки кубок і другий.
Мислю си: «Горівка моя потіха,
Як вип'ю з квартину – позбудусь лиха».

Випив я квартину, прийшов додому,
Аж ліпше було серцю моному.
Від кварти горівки, доброї сивухи
Станув ми світ, як банька, а люди, як мухи.

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень. – К., 1983. – С.184 – 185)*

## *Милость Божія, Украіну от неудобоносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ запорізьких гетьмана, свободившая, і дарованними єму над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрєнтованная в школах кієвських 1728 літа*

*Дійствіє 1*

*Явленіє 1*

*Богдан Хмєльницький долю козацькую оплакуєт і новиє совіти в ум пріємлет*

Егей, слави нашея упадок послідній!
Чого в світі живучи дождал козак бідний!
Докозаковалися і ми под ляхами.
Честь і славу в нивочто нашу обращають,
Козацькоє потребить ім'я помишляють.
Сея ли ми от тебе, ляше, ожидали
Плати, єгда вірності нашей показали
На землі і на морі знаменія многа,
Бодуща тя врагов сі сокрушая рога?
Се ли достойная мзда? Сія ли заплата
За службу нашу? Се ли зиск наш і інтрата
За неізчислиміє приятіє рани,
За смерті различиіе на различной брани,
За толикіе і толь славніє побіди
Терпіли толикіє, толь тяжкіє біди:
Грабленія, насильства, утиски, досади,
Узи і прочая, без всякоя отради?
О, і вспоминати то воістину студно;
А як самим ділом нам терпіти не трудно!
Что так безумні єсьми, что так помраченні,
Что спим, аки летаргом яким омраченні?
О жалю мой незносний, больше ли чекати.
Крайней ли погибелі єще виглядати
Будем? Не видам, что ся грядет? Окаянні,
Єгда, стеная, молчим, тако поруганні
Суще. О, нечуветвія нашего! Страдати
Кая нужда єсть, аще честь за честь воздати
Можем! Татаре, турки і німці бували
Не страшні: і ляхи ли ужасні нам стали!

Сверіпіє льви, тигри, вепрі побіждати
Удоб було: от зайцов ли станем втікати?
Когда шабля при нас єсть: не совсім пропала
Многоіменитая оная похвала
Наша; доказовала чуждой слави много
Она: студа ж с-зоєго не отмстить такого
Не отобрали єще ляхи нам остатка:
Жив Бог, і не умерла козацькая матка!

Хор

*Муза і Аполлон грядущую ляхам погибель предвозвіщают*

Не видиш, поляче,
Кто на тебе плаче,
Кого обиждаєш;
Кому досаждаєш?
Славу ти сотворших
Побіди порождших,
Тщишся погубити,
Славу іспразнити.
Где ж услуга тая,
Єгда вся благая
Своя оставляли,
Тебі воєвали;
Крові не жаліли,
Голов не щаділи,
Тебе заступая,
Тебе прославляя?
О, что ж ожидает,
Кая месть чекает,
Яко за благоє
Воздаеши злоє!
Коль лютоє время,
Коль тяжкоє бремя,
Пошлет на тя вскорі,
Судяй правду, горі!

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень. – К., 1983. – С.306 – 307)*

## Стефан Яворський
## (1658 – 1722)

Стефан Яворський (до постригу – Семен) – український та російський церковний діяч, письменник-полеміст.

### *Митрополита рязанського та муромського слізне з книгами прощання*

В путь, вирушайте, книжки, що часто гортав я і
пестив, В путь, моє сяйво, ідіть! втіхо й окрасо моя!
Іншим щасливішим душам поживою будьте однині,
Інші блаженні серця нектаром вашим поїть!
Горе мені: мої очі розлучаться з вами навіки
Та й не спроможуться вже душу мою наситить.
Ви-бо єдині були мені нектаром, медом поживним;
З вами на світі, книжки, солодко жити було.
Ви мені скарб найдорожчий, ви слава моя
щонайбільша. Ви повсякчасна любов і раювання моє!
Ви просвітили мене, превелебні дали мені титла,
Шану вельможних людей подарували мені.
Нині ж судилось мені – о мій смуток і біль
нестерпучий! – В спомині тільки плекать ті неохмареиі дні!
Кволі повіки мої віковіччя ніч замикає,
Ваших легких сторінок не турбуватиму я!
Вічності книгу відмінну перед моїми очима –
Скоро до нього прийду – має відкрити господь!
Кожен з сувоїв її свої вчинки й слова відчитає
І по заслузі у ній знайде заплату собі.
Книго господня страшна! На судищі нашім останнім
Кожне злочинство і гріх навіч покаже вона!
В думці її розгортаю: тремтіння пронизує тіло,
В болісним серці стримить тонка і бистра стріла!
Боже мій, отче мій! ти– невичерпної ласки безодня,
Віри святе джерело, благості вищий вінець!
Ти єси моря й землі, і найвищого неба владика,
Гори розбурханих вод вмить погамовуєш ти.
Ти управляєш, премудрий, кругами сузір'їв небесних.
Черв нерозумний, ніщо – боже! тебе я молю.
Зглянься і в книгу життя запиши моє марне найменння
Кров'ю святою Христа (з нім-бо спасіння моє).
Ви ж, мої книги, писання мої і дім мій,– прощайте!
Праці відданої плід – бібліотеко, прощай!
Братіє, старці і всі пожильці землі,– прощавайте.
Земле – гостино моя, мати моя,– прощавай!
В ніжні обійми прийми смертельне своє порождіння;
Наша душа – небесам, кості належать тобі.

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І.Крекотень. – К., 1983. – С.46 – 47)*

## Феофан Прокопович
## (1681 – 1736)

Прокопович Феофан (справжнє ім'я – Єлеазар) – відомий український церковний і суспільний діяч, письменник, вчений. Закінчив Києво-Могилянський колегіум (1698) і римську єзуїтську колегію. Був ігуменом Братського монастиря; професором риторики і піітики в Київській академії, з 1710 р. – її ректором.

На вимогу Петра I (1716) виїхав до Петербурга. Фактично керував всіма справами російської церкви. Автор багатьох філософських, історичних, теологічних та літературно-публіцистичних творів.

### *Про користь красномовства*

...Яка користь з красномовства може бути для нашої батьківщини, передусім, у наш час. Висловити про це свою думку примусило мене хибне уявлення сучасників, які вбачають призначення красномовства і витрачають сили для оволодіння ним на те тільки, щоб вміти люб'язно вітати гостей, на бенкетах складати сердечні побажання друзям або володарям і в святкові дні протягом року сердешно їх вітати. Все це я не вилучаю з практики ораторського мистецтва, але заявляю, що це надто маловажні теми для виступу, і рівночасно кажу, що є набагато більше важливіших, які ми можемо розглянути.

1. Скільки є в нас визначних громадян і керівників, які, коли добре і розумно керують державою, коли хоробро ведуть справу на війні, дають нам матеріали для того, щоб виголошувати їм похвали, щоб їхня хоробрість не канула в забуття і щоб збуджувати інших до подібних вчинків.

2. Потім, оскільки наш вік зайнятий війнами більше, ніж якийсь інший, яке, на твою думку, матиме значення для військової справи те, що і вожді і численні воїни будуть озброєні зброєю красномовства і вмітимуть відповідною промовою запалити інших до діяльного виконування завдання?

3. Коли здається, що воїни, збуджені незаконністю або розгнуздані неприборканим свавіллям, хочуть підняти бунт і повстання (що в нашому народові з його буйною вдачею часто трапляється), то чи не більше, скажи, будь ласка, треба бажати того, щоб ця пожежа погасилася якоюсь безкровною перемогою, ніж кровопролиттям. Тому, якщо зброєю не можна так легко запобігти їхньому бунтові, то якої ж тут потрібно сили, як не красномовства?

4. А чи вузеньке поле розкривається перед нами при писанні листів? Передусім, коли треба нам писати не про родинні, а про дуже важливі державні справи, то немає жодного виду промови, якого не довелося б застосувати в листах. Треба просити (давати поради: звільняти від заздрощів з приводу добра, від наклепу на невинних, звинувачувати

нечесних і образливих, вітати з перемогою, повідомляти про державні справи союзників, просити допомоги в іноземних володарів та інші цього виду справи.

5. А оскільки в нашої держави такий великий авторитет і широка територія, то потрібно посилати посольства майже до всіх народів, то запитую, як ми змогли б захищати нашу гідність, коли б не було красномовних мужів, яким можна безпечно доручити думку володаря, які в союзників здобули б допомогу батьківщині, а у ворогів – зберегли б авторитет держави і так повели доручені їм справи, щоб не залишили їх невиконаними або щоб інші не були змушені полагоджувати за них ці справи силою.

6. І ще, невже не здається, що наша батьківщина навіть мовчки благає допомоги красномовства, бо так багато її преславних подвигів поминається глибокою мовчанкою і тільки дещо, що дотепер вона зробила, передано пам'яті нащадків. Але все полишене на забуття є настільки значним, що здатне затьмарити найбільшу славу. Отже, не було письменства і не було таких, які б закріпили це в історичних пам'ятках. З яким великим болем оплакуємо те, що приклади наших предків не дійшли до нас, з такою наполегливістю нам треба тепер докладати зусиль, щоб і те, що діється в наші часи, внаслідок бездіяльності і нашого незнання не стало затемненим і невідомим.

7. З другого боку, церква правомірно домагається допомоги красномовних мужів. Коли б люди навіть не допомагали їй жодними засобами – вона сильна сама собою та ціла і не може захитатися, однак у своїх частинах часто зазнає втрат, і часто просить від людей допомоги, і, найперше, щоб відбити зухвальство єретиків, потребує красномовної мудрості.

8. Треба також проповідувати хвалу Богу Трисвятому і найбільшому, і хоч не може їй дорівняти жодна вимова, однак, якщо не вбивати проповіддю цього частіше в притуплені та зіпсовані гріхом людські душі, вони [ці похвали] здаються малими або просто невідомими. Варто також показувати народові чесноти святих людей і особливо Пресвятої Богоматері для наслідування або захоплювання ними.

9. Не може бракувати тут місця і для писаного красномовства: потрібно описувати життя святих людей, а передусім тих, яких породила Русь, щоб нарешті знали навіть неписьменні, а також ті, що захоплюються тільки своїми переказами, тобто наші вороги, наскільки багата на чесноти наша батьківщина і наша релігія, і щоб нарешті відовчилися закидати нам, що ми позбавлені релігійних почуттів. Треба розголошувати й інші історичні церковні події: що наша церква зробила в попередні роки, а що за нашої пам'яті, або яких зазнала гонінь. Це треба передати нащадкам.

10. Справді, це великий обов'язок, що накладається на єпископів та інших священиків; добре навчати ввірений їм народ тайн віри, викривати злочинців і навертати їх до кращого, до доброчинності. Як же вони здолають таке велике завдання, якщо самі будуть без'язикі і позбавлені

дару слова. Не можна сказати, на яку небезпеку наражають вони своє спасіння, яку втрату завдають іншим ті, що, ненавчені цьому мистецтву, домагаються священного сану, тобто це становище вони вважають не чим іншим, як торгівлею, призначеною для тілесної наживи і найганебнішого прибутку. Що за сліпота, о Боже безсмертний! Яка темрява затемнила душі цих людей!

Українські юнаки! Батьківщина, а водночас і церква, щоб не обманути вашого довір'я, сумлінності, зусиль і праці для осягнення цих та інших незчисленних благ, просять вас: переможіть огиду, здолайте труднощі, не жалійте якусь хвилинку часу посвятити цій дуже приємній праці, бо це мистецтво настільки почесне і корисне, що якби воно було заховане за океаном, на самому кінці світу, то однак його треба б шукати. Адже воно своєю цінністю перевищує всякі труднощі і працю.

*(Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. – К., 1979. – Т.1. – С. 116 – 118)*

### *Про панський вирок Галілеєві*

Чом ти ганьбиш безсоромно ім'я Галілеєве, папо?
Чим він тобі завинив, старче, тиране, скажи?
Може, злочинний, хотів він одняти у тебе престол твій,
Чи, що тим гірш, намовляв віри у Бога не внять?
Ні, до святих володінь йому діла немає так само,
Як і до Стіксових вод і до античних богів.
Справжня у нього земля, а твоя від початку фальшива.
Бог його зорі створив, ваші ж – лукавого плід.
Застерігати невпинно велить твій обов'язок, кажеш,
Щоб голосні імена люд не дурили простий?!
Варвара гідний закон твій про світобудову, гаркавцю,
А Галілеїв вогонь – нищить безжально його.
Про гострозорість так само не легко тобі міркувати –
Кріт бо не може уздріть те, що побачила рись!

*(Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І.Крекотень. – К., 1983. – С.40)*

### *Життя Г.С. Сковороди*

Єдиним, але вельми славетним діячем науки у Слобідській Україні був Григорій Савич Сковорода – великий філософ і богослов, перший самостійний філософ не тільки в Україні, але і в Росії, бо таким його признала тепер і російська філософська наука. Народився Г.С. Сковорода у 1722 р. на Гетьманщині у с. Чернухах і був сином козака Лубенського полка, значить, козачого роду, і ім'я його батька Сави я знайшов у компуті (спискові) козаків Лубенського полка. Іще малим хлопчиком він співав на кліросі, бо мав гарний голос. Батько віддав його по його охоті в науку до

Київської Духовної Академії, де він гарно вчився, але його було вибрано в півчі у царську капелу в Петербург, де воцарилася Єлизавета Петрівна, котра дуже любила свою капелу. Цариця через якийсь час поїхала до Києва, і туди знов в Академію поступив Г.С. Сковорода, щоб продовжувати там свое вчення. В Академії на початку XVIII ст. професором філософії і богослов'я був славетний Феофан Прокопович, котрий стояв за відродження богословської науки, а в часи Сковороди вельми звісний Георгій Кониський; у нього Сковорода слухав лекції по філософії, котра мусила доводити чоловіка до самопізнання и свідомості своїх обов'язків.

Академія мала вплив на розвиток філософсько-богословських поглядів Сковороди. У Г. Кониського Г. С. Сковорода міг зацікавитися пііїтикою, духовними віршами і драмами. Лекції по богослов'ю він слухав у С. Ляскоронського. Г.С. Сковорода пройшов усі класи в Академії, навіть і богословський, але не скінчив Академії, бо йому саме тоді трапився щасливий случай поїхати за кордон: він поїхав з генералом Вишневським у Венгрію, де була російська православна церква і куди його і призначили для церковної служби. Звідтіля він їздив до Відня, до Офену, Пресбурга й інших міст, знайомився з тамошніми ученими. Він добре розмовляв по-латині і по-німецьки, досить розумів грецьку мову і в зносинах з освіченими і вченими людьми багато пізнав такого, чого б не міг узнати у Росії і на Україні. Мабуть, тут він познайомився і з творами грецьких та латинських філософів і німецьких богословів. Тоді ж, здається, він почав з увагою пильно читати Біблію, щоб зрозуміти її глибокий розум. Тоді йому було 30 років.

Повернувся Г.С. Сковорода на Україну дуже освіченою, вченою людиною. Але і дома не кинув науки, а поширював ще більше свою освіту. Його любимими книжками були філософічні та богословські твори: з грецьких та римських письменників – Сократ, Платон, Арістотель, Демосфен, Горацій, Цезарь, Цицерон, Корнелій Непот, Овідій; з церковних – Климент Олександрійський, Максим Сповідник, Ориген, Діонісій, Ареопагіт; дуже поважав він Філона Іудеянина, а з нових – тих, хто пояснював Біблію. Головною ж книгою його познання була сама Біблія. Сі книжки він міг діставати в багатій книгозбірні Харківського колегіуму, а також по монастирях і у поміщиків, у котрих проживав. Читав усі твори він більш усього на тих мовах, на яких вони були написані, бо сам гаразд їх розумів. Власні твори Сковороди, про які ми оповідатимемо далі, показують, що він добре знав ученіє грецького філософа Платона і стоїків; знав він добре й богословське ученіє східних учителів церкви. Повернувшись з-за кордону, узяв посаду вчителя пііїтики в Переяславському колегіумі, але став викладати сю науку зовсім по-новому і по-свойому. Єпископ звелів йому викладати так, як се робилося звичайно. Г.С. Сковорода не згодився на се і дав пояснення до свого способу викладання сієї науки. Тоді єпископ скинув Сковороду з цієї посади, написавши йому таку резолюцію: «Не живяше по средъ дому моего творяй гордыню». Г.С. Сковорода переїхав у Полтавщину і тут учив сина поміщика

Томари. Потім поїхав до Москви і пробув якийсь час у Троїцько-Сергієвській Лаврі і знову вернувся до Томари, де жив життям, близьким до природи. Тоді вже він порішив вибрати для себе життя просте, убоге, не шукаючи для себе нічого сутнього. У 1759 р., як се нам вже відомо, Сковорода узяв посаду вчителя Харківського колегіуму. Одягався він тоді просто; їв один раз у день – пізно увечері, м'яса і риби не вживав, а їв тіпьки городину, пив молоко; спав не більше чотирьох годин у сутки. Вставав вранці, на зорі, і в погожу годину ходив піцики за город і в сади на проходку; завжди веселий, бадьористий, усім довольний, словоохотливий там, де не примушували його розмовляти, поучаючий, поштивий до усякого; любив він одвідувати болящих, утішати впавших у горе, розділяв останнє з бідними, вибірав і любив друзів по серцеві їх, був набожним, але без марновірства, любив науку без гордощів, обходження без влесливості. Харківський єпископ якось висловив бажання, щоб Г.С. Сковорода прийняв чернецтво, але Сковорода одповів на се: «Хіба ви бажаєте, щоб і я збільшив собою число фарисеїв? Їжте ласо, пийте солодко, одягайтесь розкішно – і ченцюйте собі на здоров'я!». Бо і справді тоді була такою більшість ченців. До Сковороди часто приходило багацько усяких людей для бесіди з ним і научання од нього. І сам він теж звертався і писав листи до людей різних станів, обговорюючи найбільш поважні и потрібні, на його погляд, для кожної людини філософічні питання – про Бога, чоловіка, світ, Біблію, щастя. Для сього він і вибрав властиву собі, як він казав, стать, себто стежку життя – перемінив посаду учителя Колегіуму на стать мандрованого учителя всього українського народу, і се дало йому душевний спокій і щастя.

*(Багалій Д.І. Історія Слобідської України. – Х.,1999. – С.202 – 204)*

### *Гетьман Мазепа*

Мазепа, як історична постать, у багатьох відношеннях становить визначний, такий, що вирізняється на загальному тлі, тип свого часу і того суспільства, в якому він виховався і діяв політично. Та характеристика, яку дав йому сучасник архієпископ Феофан Прокопович, і багато рис, які виявилися в різноманітних випадках його життя, дають нам змогу до певної міри зрозуміти, що це була за людина. Навряд чи ми помилимося, якщо скажемо, що це була людина надзвичайно брехлива. Під зовнішнім виразом правдивості він був здатний поставати не тим, чим він був насправді, не лише в очах людей простодушних і піддатливих на обман, а й перед найбільш проникливими. Цими якостями він зумів завести в оману Петра Великого і впродовж багатьох років змусив визнавати себе за людину найбільш віддану російському престолові і Російській державі. Мазепа носив постійно на собі відбиток того щиросердя, яке притаманне характерові та поведінці малоросів, виявляв завше відразу до хитрості й підступності, часто відзначався добродушною веселістю, всіх любив пригощати, і здавалося, начебто у нього усе серце навстіж; усім тим він схиляв до відвертості своїх гостей і приятелів і випитував у них усе, що

йому було потрібно. Він був дуже щедрим до кожного, з ким мав справу, але в той же час не гребував ніякими засобами і шляхами для надбання собі багатств, які так само легко розтрачав, як безцеремонно збирав: одних обібрати, інших наділити – це було його рисою, характерною більш чи менш для польських панів. Він був надзвичайно побожний, надавав благодійницьку поміч церквам, дбав про духовенство, роздавав милостиню; значна частина першокласних церков у Києві та в інших місцевостях Малоросії мусить донині поминати серед дбайливих благодійників Мазепу, хоча й не сміючи вимовляти його затаврованого анафемою імені. Навряд чи можна погодитися з тими, хто в подальшому твердив, нібито Мазепа робив це для того, щоб приховати свою прихильність до католицтва; в його православності нема підстав сумніватися, але його релігійність, обмежуючись зовнішніми подвигами благочестя, носила на собі відбиток тієї ж внутрішньої олжі, котра помітна в усіх вчинках Мазепи: з такими рисами він постає і у своїй трагікомедії з Фальбовським, і в стосунках із Самойловичем, і в справі з Палієм, і в справі з Кочубеєм та його дочкою, і в догідливості Голіцину, й у взаєминах з Петром, й у своїх вчинках, які передували його зраді.

Мазепа часто прикидався хворобливим, радився з лікарями, часто лежав у постелі по декілька днів, весь обкладений припарками, тяжко стогнав і охкав; навіть говорив, що наказує робити собі труну, й інші, дивлячись на нього, були в той час упевнені, що не сьогодні-завтра гетьман помре, тоді як насправді гетьман був здоровий. Перед царем, вихваляючи свою вірність, він набріхував на малоруський народ і особливо чорнив запорожців, радив викорінити і розорити дотла Запорізьку Січ, а в той же час перед малоросами охкав і скаржився на суворі московські порядки, двозначно лякав їх небезпекою чогось фатального, а запорожцям повідомляв таємними шляхами, що цар їх ненавидить і вже б викорінив їх, якби гетьман не стояв за них і не погамовував царського гніву. Його перехід на шведський бік, за всіма міркуваннями, навряд чи можна визнати наслідком давнього наміру чи, як дехто пояснював,– особистої прив'язаності до Польщі та таємного наміру підвести малоруський народ під польську владу. Мазепа за вихованням і моральними поняттями був поляком цілковитим, але чи він був відданий політичним намірам Польщі, щоб заради них бути готовим жертвувати своєю батьківщиною, на це нема ніяких доказів, а навпаки, все засвідчує, що Мазепа, як малорос, жив і плекав у собі прагнення політичної незалежності своєї вітчизни, і це найбільш переконливо проявляється в тій думі, яку Кочубей подав як свідчення неблагонамірених почувань Мазепи. У цьому прагненні Мазепа не різнився від інших гетьманів, від своїх сучасників, наскільки їх хвилювали політичні обставини.

*(Костомаров М. Галерея портретов. – К.,1993. – С.246 – 247)*

## Бароко

### *Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області*

Стиль бароко напрочуд щедро збагатив художню культуру, вражаючи розмаїттям ідей та поліморфністю форм. До українського мистецтва він увійшов особливо органічно. Теоретичні постулати його поетики не зазіхалися на середньовічний світогляд, не вчиняли замаху проти традиційних переконань. Вони лише постачали свіжі стимули художній культурі, яка відроджувала й відтворювала на новому історичному етапі докорінні релігійні істини, що були підвалиною віри, моралі та цілої низки принципів соціального устрою феодального суспільства. Адже для України XVII – XVIII ст. утвердження православної релігії надалі лишалося актуальним. За умов поневолення країни, постійної боротьби проти намагання шляхетської Польщі покатоличити її, віддати Правобережжя на потурання татарам і туркам, релігія цементувала народність.

На зламі XVI – XVII ст. гуманістичні тенденції української культури спричинилися до поширення у мистецтві панівного у тогочасній Західній Європі стилю ренесансу, де на ту пору вже намітилися кризові ознаки. Складна доба національної боротьби вимагала особливої чуйності по відношенню до національної традиції. У своєрідному симбіозі старого та нового було розчинено візантійсько-давньоруську стильову систему, яка панувала до середини XVI ст., певною мірою втрачено ансамблевість ідейно-художнього задуму в культових спорудах.

У XVII ст. бароко відродило ряд художніх принципів, від яких відмовилися на попередньому етапі розвитку, хоча в опануванні та осмисленні його естетики чимало допомагало також своєрідне перевтілення українцями досвіду західноєвропейського мистецтва. Митці звертали увагу на взаємодію різних його видів, підпорядковуючи їх завданню створення єдиного художнього образу. Не все, що було характерним для західноєвропейського бароко, припало до душі українцям, хоча і на самій території України можна виявити найрізноманітніші течії цього стилю, адже тут працювали «майстри з усіх земель», які вдовольнили запити різних народів і соціальних прошарків.

Про своєчасність бароко для України можна судити вже з того, що воно не стало тут елітарним стилем. Воно проймало культуру всіх верств суспільства, його асимілювало також демократичне середовище. Між «вченим» та «низовим» бароко не було демаркаційної межі. Своєрідна дифузія між ними стане характерною ознакою українського бароко.

Безперечно, теоретичний фундамент його поетики на Україні в яскравій національній формі закладався в Києві, в першому східнослов'янському «університеті» – Києво-Могилянському колегіумі, який пізніше здобув назву академії. Тут вже у XVII ст. поетиці надавалося особливого значення, в її курсах формувалися постулати нового стилю, який сприйняла не лише

література, а й ціла художня культура. Завдяки бароко посилилися повчальність та дидактичність мистецтва, воно ставало більш концептуальним, вимагало від глядачів певної «розумової гри», допитливості. Бароко зробило наріжним каменем емоційний ефект, викликало до життя драматургію образів та, відповідно, експресивність виражальних засобів.

Будівництво, наче долаючи статичний опір матеріалу, одержало скульптурність форм. Скульптура перетворилася на невід'ємний компонент архітектурного задуму, посилюючи пластично-живописні ефекти споруд. Живопис, як ніколи раніше, розв'язував складні завдання організації внутрішнього архітектурного простору, виняткового значення набуло дерев'яне різьб'ярство. Графіка завдяки тому, що виконувала функції репродукційної техніки, легко засвоювала цілий комплекс художніх прийомів, відкритих іншими видами мистецтва, та зі свого боку впливала на них. Ніколи раніше не виявлялася настільки яскраво інтеграція видів мистецтва.

На жаль, серед пам'ятників київської школи, що найпереконливіше репрезентували стиль доби у його національному варіанті, збереглися лише поодинокі ансамблі, в яких повною мірою розкрито його особливості. Тим-то таку цінність являє Спасо-Преображенський храм с. Великі Сорочинці Полтавської обл.

Церква, розташована у селі, оспіваному М.В. Гоголем (тут він народився й у цій церкві похрещений, що засвідчено метричною книгою за березень, запис № 25), побудована в 1727 – 1732 рр. українським гетьманом Данилою Апостолом. Полковник Миргородського полку став згодом гетьманом, а тому споруджував храм як мавзолей. Досі не відомі документи, які б дозволяли пов'язати церкву з іменем конкретного будівничого, розкрити історію її зведення та оздоблення інтер'єра. Але знані нами вказують на достеменність художнього задуму. Чи сам гетьман був автором програми, чи брав участь у її складанні священик або. якийсь «учений муж», чи концепція народилася у співдружності чуйних до велінь своєї доби та досить освічених митців – судити важко.

Для церкви відведена прикметна місцевість. Вона споруджена на березі неповторно поетичної р. Псел. «Ріка-красуня», – писав про неї Гоголь. Храм стоїть, власне кажучи, на її річищі, яке зветься «затон». Колись тут було «містечко» (оскільки Великі Сорочинці в минулому – це сотенне місто), а навколо ще у XIX ст. зберігалися давні мури.

Величний Спасо-Преображенський собор владно панує над навколишнім ландшафтом. Масивний, він, однак, не здається незграбним, оскільки співвимірний з природою та просторовим оточенням, являючи собою центр міського поселення. У задумі споруди, у її вигляді напрочуд яскраво підбито смаки першої половини XVIII ст., принципи барокової естетики, які поділялися як замовниками, так і виконавцями.

Досконалість будівлі – це наслідок продуманої єдності плану та його втілення в об'ємах. В основу композиції покладено рівнокінцевий хрест, гілки

якого зрізані. Між ними вбудовано значно знижені квадратні приміщення. Але, здавалося б, розчленований дев'ятикамерний храм відтворено єдиним внутрішнім простором. З колишніх дев'яти куполів після пожежі 1811 р. лишилося п'ять. Розташовані на різній висоті, вони надавали силуетові церкви властивих стилю бароко пірамідальності та динамічності, які підсилювалися різкою контрастністю між грандіозним імпозантним центральним куполом, що досягав у зеніті 26 м, та дрібними, геометрично чіткими куполами-світильниками, що нагадували невеличкі вежі.

Церкві не притаманна криволінійність форм, якою відзначаються барокові споруди. Навпаки, тут підкреслено, викарбовано всі гострі та прямі кути. Напевно, у цій викарбованості форм можна вбачати вплив дерев'яної архітектури, принципи якої на той час стали домінуючими у кам'яній архітектурі Східної України.

Ідея контрастності, протиставлення форм, знайшла втілення в задумі, в особливій пластиці фасадів, у ритмічному чергуванні їх вигнутих та заглиблених елементів. Атмосферне освітлення сприяло зміні світлотіньових ефектів у різні години дня. Скульптурність мурів церкви посилювалася їхнім декором – невід'ємним компонентом її художнього образу. Але в сорочинському храмі, на відміну від інших тогочасних пам'ятників, декор стриманіший. Він не лише обрамлює функціональні елементи архітектури – вікна, портали, карниз, – а становить частину складної концептуальної програми церкви. Декоративні мотиви, що прикрашають споруду, доволі заощадливі, однак характеризуються послідовністю у безумовному «консепті», як іменували автори барокових поетик знайдений письменником прийом – образніше ключ твору. Їхня символіка для кам'яного храму унікальна, оскільки будівничий звертався до язичницьких мотивів, що побутували в народному мистецтві.

Найбільш урочистими є входи до собору. Злегка занурений портал завершується трилисною аркою, яку повторено в інтер'єрі – в увінчанні порталу царських воріт іконостаса. (Можливо, звідси вона була запозичена архітектурою XVIII ст.). Це лейтмотив фасаду, оскільки арка ритмічно продовжена фронтоном, який збільшує та замикає її і, наче поглинаючи портал, посилює його значимість.

Напівциркульні вікна церкви обрамлені тоненькими півколонками й завершені килеподібним сандриком. У карниз врізано декоративну композицію з нішею у вигляді кіота. (Всі деталі суто архітектурного пластичного декору, використані в храмі, мають аналогії в російській ранньобароковій архітектурі XVII ст.)

Серед пластичних елементів, що прикрашають собор, особливе місце відведено розеткам, які часто зустрічаються в російській та українській архітектурі, але ніде, напевно, не несуть у собі такої конкретної образної семантики. Використано тут три види розеток: шестипелюсткову, багатопроменеву («соняшник») та розетку, названу «колесом Юпітера». Як переконливо довів Б.А. Рибаков, у народному мистецтві та дерев'яній архітектурі ці мотиви були солярними знаками з неоднаковим значенням.

Коли, приміром, шестипелюсткова розетка означала світло у його, так би мовити, фізичній суті, а «соняшник» – сонячне світло, то поняття «колесо Юпітера» мало абстрактний сенс – біле світло, всесвіт, космос. Переосмислення язичницьких символів з прийняттям християнства спричинилося до того, що вони почали звучати, контамінуючись з ідеєю Христа, з однією з його іпостасей – «Аз есмь свѢт миру» (фраза Христа з Євангелія). Думається, автори Спасо-Преображенської церкви були свідомі нюансів кожного з зображальних мотивів, їм надавалося конкретне значення, а відтак розетки економно акцентують, знаменують вікна, портал та карниз собору. Адже він зведений в честь Спаса Преображення, ідея якого – еманація божественної енергії, фаворського світла .

Одна з характерних рис бароко – поліфонізм тем. На фасаді нашого собору ідея світла стикається з не менш істотною, репрезентованою в орнаменті, що вирішений за допомогою антропоморфних фігур. Вони компонуються навколо порталів у вертикалі та складають хоровод під карнизом і фризом. В цьому хороводі чергуються умовні чоловічі та жіночі постаті, що наводить на думку про ідею вічності роду людського (або, як говорили у XVII ст. «торжества природи людської»). Оскільки собор був водночас і мавзолеєм, ця думка виявлялася в притаманній бароко антитезі «смертність – вічність». У хороводі фігур вчувається також відгомін культу рожаниць Лади і Леля. Тут не стільки проводилася думка memento mori, скільки утверджувалася вічність буття, і в цьому полягає своєрідність українського бароко, оптимістичного за своїм спрямуванням. На відміну від розеток, які однаково часто зустрічаються у дерев'яній та кам'яній архітектурі подібні мотиви в останній не просто рідкісні, але унікальні.

Фасади Спасо-Преображенського храму формулювали вихідну «фему», яка набула дальшого розвитку в інтер'єрі. Колись дев'ять куполів, проливаючи світло на різних рівнях, підпорядковували собі внутрішній простір, концентрували його. Насамперед світло об'єднувало архітектурні компоненти у цілісність – собор здавався залитим світлом. Думається, будівничий навмисно прагнув до такого осяяння церкви.

Грандіозний іконостас став осереддям цієї теми. Він сяяв золотом ікон та вирізьбленої оздоби. Надзвичайно складну програму іконостаса втілено в характерній для бароко інваріантності лейтмотиву, обіграного з надзвичайною витонченістю за допомогою архітектури, живопису та різьбярства. Всі види мистецтва, підпорядковані єдиному задуму, взаємодіють, складаючи разом хоральне tutti, що вражає своєю гармонічністю.

Іконостас має три компартименти: центральний, розташований у вівтарній частині, північний та південний, які вільно розташовані відповідно до хрестового плану церкви. Завдяки винахідливості автора його архітектурна композиція, в основі якої лежить принцип поетичної барокової антиномії «неузгоджена узгодженість», відзначається цілісністю й водночас розпадається на самостійні автономні ланки. До того ж горизонталь іконостаса розміщена не на «червоній лінії». Центр занурено у вівтар, а

бокові гілки, навпаки, виступають, утворюючи переломи у місцях дотику з центральною частиною. Вже у самій композиції передвівтарної стіни, у її рухомості відчутна барокова внутрішня напруга. Вражає також і сама архітектура іконостаса.

*(Міляєва Л.С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області // Українське бароко та європейський контекст / Упоряд. О.К.Федорчук. – К., 1991. – С.128 – 134)*

### *Дзвіниці*

Розглядуваний період ознаменувався бурхливим розвитком нового архітектурного типу, що виник на попередньому етапі, висотних багатоярусних мурованих дзвіниць, кожна з яких була унікальною спорудою. Велику дзвіницю Києво-Печерської лаври зведено в 1731 – 1744 рр. Архітектором И.Г. Шеделем за переробленим проектом архітектора Ф. Васильєва 1720 р. Дзвіниця – чотириярусна, ордерної архітектури. Стіни першого ярусу – рустовані, а наступних ярусів – акцентовані пучками колон, які полегшуються знизу вгору. Другий ярус має колони римсько-доричного ордера, третій – іонічного, четвертий – коринфського. Увінчує дзвіницю масивна позолочена баня з ліхтариком і маківкою. Зведення Великої лаврської дзвіниці на київських просадних грунтах було складною інженерною проблемою. Глибина залягання підмурків із гранітних плит становить 7 м, діаметр основи – 28,8 м, товщина стін восьмигранника першого ярусу – 8 м. Система пілонів і склепінь кожного ярусу утворює жорстку просторову структуру високого ступеня надійності.

До цього типу восьмигранних багатоярусних дзвіниць належить і надбрамна дзвіниця Микільського монастиря в Києві, спорудження якої закінчилося в 1750 р. Маючи аналогічні принципи побудови й суто ордерну архітектуру, вона відрізнялася від свого прототипу – Великої лаврської дзвіниці – меншою висотою та спрощеними формами.

Дзвіниці трьох інших київських монастирів – Софійського, Михайлівського Золотоверхого й Видубицького – належали до надбрамних багатоярусних дзвіниць типу четверик на четверику. Дзвіницю Софійського монастиря архітектор Й.Г. Шедель звів у 1744 – 1748 рр., використавши перший і частину другого ярусу давнішої мурованої дзвіниці, спорудженої у XVII – XVIII ст. Триярусна споруда має надзвичайно насичений і пластичний декор, до якого входять багаторазово кріповані пілястри і розкріповані карнизи, ніші, наличники та біле штукатурне ліплення рослинних мотивів на бірюзовому тлі стіни. За пишністю фасадного декору ця споруда не має рівних в Україні. Видубицька дзвіниця (1727 – 1733 рр.), контрастуючи з Софійською, вирішена в суворих формах з лаконічним декором, що підкреслює тектоніку масивної стіни.

Всі інші дзвіниці, збудовані в Україні на цьому етапі, належали до одного з двох розглянутих типів – четверикового (дзвіниця Гамаліївського

монастиря, 1730-ті роки) та восьмерикового (дзвіниця Охтирського Троїцького монастиря, 1741 р.).

Загалом структура всіх дзвіниць однотипна й розвиває стару традицію ярусних вежоподібних споруд. Діючи в рамках усталеної схеми, архітектори щоразу інакше трактували пропорції, силует і пластику фасадів. Нерідко первісний задум корегувався в ході подальшої еволюції споруди (Софійська і Видубицька дзвіниці). Дзвіниці, як і інші типи споруд мурованої елітарної архітектури, демонструють синтез планово-просторових схем українського середньовіччя з композиційними й формальними прийомами, що прийшли з Європи. А фасадна пластика цих споруд засвідчує синтез церковної та світської архітектури на підставі спільних фахових правил.

*(Історія української архітектури / За ред. В.Тимофієнка. – К., 2003. – С.226 – 227)*

### *Класицизм*

Класицизм в Україні був сприйнятий не як мертва догма, а як багатоплановий творчий напрям, генетично пов'язаний з античною давниною Північного Причорномор'я та успадкованими від античності візантійськими традиціями часів Київської Русі. Раціональність і доцільність ордерних форм, локанічність і цілісність стінових площин, широке використання колонних галерей і портиків – усе це не лише відповідало менталітету населення, але й органічно узгоджувалося з природно-кліматичними умовами України. Тому принципи класицизму досить швидко і з розумінням були сприйняті широкими народними масами, а також дворянською верхівкою, яка намагалася стежити за європейськими смаками.

Становлення стилю відбувалося в Україні неоднорідно, оскільки культурний розвиток окремих регіонів проходив неоднаково і вони мали різні художні традиції. У місцевостях зі змішаним населенням суттєвого значення набув національний чинник. Отже, в архітектурі чітко проявилися локальні особливості, зумовлені державними кордонами, етнографічними факторами, художніми традиціями, матеріально-технічною базою та діяльністю тих архітекторів, мистецтвом яких створювалися споруди, ансамблі й міста. Бо за ренесансною традицією зодчий, незважаючи на суворість доктрин, зберігав свою індивідуальність.

Значна архітектурна школа сформувалася на Слобожанщині, Лівобережжі та в Києві, які з середини XVII ст. входили до складу Російської імперії, отже, мали міцні зв'язки з Москвою й Петербургом, звідкіля надсилалися проекти і де готували чимало архітекторів. Але потрапивши на український грунт, російський класицизм зазнав перетворень. Тут стиралися відмінності, які були між петербурзькою й московською школами. Українські твори набували специфічних рис, об'єми будівель ставали приземленими й чіткіше окресленими в просторі, а маси – кутастими й різкими. Серед місцевих зодчих (М. Мосцепанов, О. Яновський,

П. Годегард, О. Паліцин, П. Горленський, І. Вільянов, О. Елдезін та інженери І. Меллер і К. Шардон) найактивнішою постаттю був П. Ярославський, який створив кілька садиб та немало житлових будинків і громадських споруд на Слобожанщині. Його почерку притаманні прагнення до м'яких і ніжно окреслених об'ємів, насиченість пластичними елементами та підкреслена лінеарність, витримана в дусі раннього класицизму.

На Правобережжі, яке належало Речі Посполитій, міське будівництво здійснювалося повільно. Нові віяння проявилися переважно в палацах магнатів, побудованих в основному Д. Мерліні, О. Лакрута, К. Спампані, Є. Шрегером, Я. Мюнтецом, Д. Ботані, І. Тепенгером та садівниками Д. Міклером, А. Станге, І. Зарембою, І. Уминським. Загалом тут цікаво переплітались традиційні й канонічні ордерні форми; сурово вирішені споруди розміщувалися серед численних будівель, де ті самі класицистичні форми трактувалися досить вільно.

Аналогічним був стильовий розвиток Західної України, де поруч з колоритними заїздами та домiками будувалися громадські споруди й палаци панств, витримані в ясних класицистичних формах. Їх творцями були архітектори П. Гібо; Й. Дубльовський, Й. Землер, А. Косинський, І. Мараїно, К. Фесінгер.

На півдні примат утилітарності зумовлювався економічними потребами в стислі терміни колонізувати територію. Створювали таку забудову переважно військові інженери. Архітекторів було мало; можна назвати М. Алексєєва, К. Заснєєва, П. Булганського, К. Портаря. Тому з-за кордону прибули К. Буржуа, В. Ванрезант, С. Вентурі, А. Віктен, Ф. Вунш, К. Геруа, К. Паульсон та ін. З Москви та Петербурга відряджалися М. Ветошніков, М. і Р. Казакови, І. Старов, І. Ситніков. Цей сплав досягнень різних європейських шкіл перетворювався в нову якість завдяки прагненню втілити передові ідеали суспільства і разом з тим створити архітектуру, що відповідала б смакам і традиціям людей, які заселяли край або жили тут багато сторіч.

*(Історія української архітектури / За ред. В.Тимофієнка. – К., 2003. – С.262 – 263)*

## Культура XIX ст.

### Література

### Іван Котляревський (1761 – 1838)

Іван Котляревський – український письменник, просвітитель. Його поема «Енеїда», герої якої розмовляють влучною й барвистою українською мовою, була першим твором, написаним мовою селян і міщан. Публікація поеми знаменувала появу української мови як літературної.

«Енеїда» є травестією поеми римського поета Вергілія. Вергілієва «Енеїда» була до Котляревського предметом переробок і в інших літературах. Авторами таких травестій були француз Скаррон, німець Блюмавер, росіянин Осипов. Кожний з них мав іншу мету. Скаррон (XVII в.) висміював богів класичного світу, Блюмавер (XVIII в.) виступав проти релігійної нетерпимості й релігійного фанатизму, Осипов (1791 р.) звернув вістря своєї сатири проти пиятики й неуцтва. Котляревський знав травестію Осипова й нею покористувався. В Осипова взяв метричний розмір, подекуди слова, звороти й рими. Але все-таки зумів зберегти свою оригінальність і завдяки своєму талантові вивів окремий світ українського життя. Три перші пісні «Енеїди» вийшли в Петербурзі у 1798 р.

### *Енеїда*

Еней був парубок моторний
І хлопець хоть куди козак,
Удавсь на всеє зле проворний,
Завзятіший од всіх бурлак,
Но греки, як спалили Трою,
Зробили з неї скирту гною,
Він, взявши торбу, тягу дав.
Забравши деяких троянців,
Осмалених, як гиря, ланців,
П'ятами з Трої накивав.
Поклали шальовки соснові,
Кругом наставили мисок;
І страву всякую, без мови,
В голодний пхали все куток.
Тут з салом галушки лигали
І брагу кухлями глитали.
Тут їли рознії потрави,
І все з полив'яних мисок,
І самі гарнії приправи
З нових кленових тарілок:
Свинячу голову до хріну
І локшину на переміну,
Потім з підливою індик;
На закуску куліш і кашу,
Лемішку, зубці, путрю, квашу,
І з маком медовий шулик.
І кубками пили слив'янку,
Мед, пиво, брагу, черівець,
Горілку просту і калганку,
Курився для духу яливець.
Бандура горлиці бриньчала,

Сопілка зуба затикала,
А дудка грала по балках.
Санжарівки на скрипці грали,
Кругом дівчата танцювали
В дрібушках, в чоботях, в свитках.
Ось як богинь я укараю:
Пошлю вас в Запорізьку Січ;
Жінок там на тютюн міняють.

*(Іван Котляревський. Енеїда. – Харків, 2004. – С.17 – 202)*

## Тарас Шевченко
## (1814 – 1861)

Тарас Шевченко – український поет, драматург, художник, мислитель, академік Петербурзької Академії мистецтв. Початок нової доби історії літератури і суспільно-культурного життя українського народу поклала його перша збірка українських поезій «Кобзар», що вийшла друком у 1840 році.

### *Планетарний феномен Тараса Шевченка*

Думка про планетарний феномен Шевченка давно стала бородатим постулатом, настільки давно, що багатьма сприймається вже як порожній ритуальний штамп. Але ж запитаймо себе, в чому та феноменальність? І будемо заскочені – отак зненацька й не поясниш. Офіціозна ж наша дотеперішня наука тут не помічниця. Сьогодні, сподіваюсь, ніхто вже не прочитає без усмішки, скажімо, твердження авторів канонізованої «Історії української літератури», які вбачали головну заслугу Шевченка в тому, що він, хоча «не знав про розвиток марксизму на Заході і, цілком природно, не міг прийти до наукового соціалізму», але як «полум'яний, пристрасний, непримиренний революціонер був на голову вищий від західноєвропейських утопічних соціалістів, які не підносились ще до ідеї революційного повалення несправедливого суспільного ладу» (Історія української літератури: У 8 т. – К., 1968. – Т.3. – С.245 – 247).

То в чому ж усе-таки першооснова геніальності Шевченка? В його народності. Звичайно, нікого не здивую цим «відкриттям», а навпаки, розчарую. Однак, розчаровуючись, пам'ятаємо: народність – це трохи не те, що вкорінили в нашу свідомість комуністичні проповідники, не «доступне змалювання життя трудящих мас та боротьба за їх класові інтереси» (Шевченків словник. – К., 1977. – Т2. – С.33 – 34). Народність літератури в першу чергу (за Й. Гердером) віддзеркалення в ній національної своєрідності того чи іншого народу.

Але навіть переступивши в собі класове розуміння народності, часто помічаємо лише її верхній, неозброєним оком видимий шар, – відтворення мови, побуту, звичаїв. І тоді знову дивуємося: не один Шевченко талановито змальовував життя народу, за що ж саме йому така особлива

честь?

А за те, що він вперше і, мабуть, востаннє в історії не тільки літератури, а й людства так глибоко й досконало втілив саму екзистенцію нації (української зокрема, а через неї – й як такої).

Треба наголосити: Шевченко не говорив від імені колективу, середньоарифметичного селянина, не був виразником його «типових, повсякденних прагнень» (як ми звикли вважати).

Він говорить не від, а для народу, виступає медіумом між предковічною, трансцедентальною українською душею і новочасними українцями (від селянина до солдата, поміщика, чиновника, інтелігента), намагається воскресити оту розчавлену душу, яка відлунюється, та й то вже рідше, лише в піснях, у незбагненному щемі серця при споглядданні безмежжя степів чи дніпровської блакиті. І саме цим Шевченко кардинально відрізняється від сучасників, що писали на українські теми, – Гощинського, Словацького, Чайковського, Гоголя, Пушкіна, Метлинського, Байрона – та наступників.

*(Пахаренко В. Незбагненний апостол (нарис світобачення Шевченка) // Неопалима купина,1994. – № 1 (5). – С.5 – 30 )*

***Заповіт***

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу…отоді я
І лани, і гори –
Все покину і полину
До самого бога
Молитися… а до того
Я не знаю бога.
Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пам'янути
Незлим тихим словом.

*(Тарас Шевченко. Кобзар. – К.,1987. – С.308 – 309)*

## Леся Українка
## (1871 - 1913)

Леся Українка (літературний псевдонім Косач-Квітки Лариси Петрівни) – українська поетеса, громадський діяч революційно-демократичного напряму.

### *Лісова пісня*
### *(Уривок)*

***Русалка Польова***
*(з благанням кидається до Мавки)*
Сестрице, пошануй!
Краси моєї не руйнуй!

***Мавка***
Я мушу.

***Русалка Польова***
Уже ж мене пошарпано,
Всі квітоньки загарбано,
всі квітоньки-зірниченьки
геть вирвано з пшениченьки!
Мак мій жаром червонів,
Наче крівця пролилася,
В борозенці запеклася.

**Мавка**
Сестрице, мушу я! Твоя краса
На той рік ще буйніше запишає,
а в мене щастя як тепер зов'яне,
то вже не встане!

***Русалка Польова***
(*ламає руки і хитається від горя, як од вітру колос)*
Ой горенко! Косо моя!
Косо моя золотая!
Ой лишенько! Косо моя!
Красо моя молодая!

**Мавка**
Твоїй красі вік довгий не судився,
на те вона зроста, щоб полягти.
Даремно ти благаєш так мене, –
Не я, то інший хто її зожне.

***Русалка Польова***
Глянь, моя сестро, ще хвиля гуляє
з краю до краю.
Дай нам зажити веселого раю,
поки ще літечко сяє,
поки ще житечко не полягло, –
ще ж неминуче до нас не прийшло!
Хвильку! Хвилиночку! Мить одну, рідная!
Потім покине краса моя бідная,
ляже додолу сама.
Сестро! Не будь як зима,
що не вблагати її, не вмолити!

**Мавка**
Рада б я волю вволити,
Тільки ж сама я не маю вже волі.

**Русалка Польова**
*(шепче, схилившись мавці до плеча)*
Чи не траплялося часом на полі
гострим серпочком поранити руку!
Сестронько! згляньсся на муку?
Крапельки крові було б для рятунку доволі.
Що ж? Хіба крові не варта краса?

**Мавка**
*(черпає себе серпом по руці, кров бризкає на золоті коси Русалки Польової)*
Ось тобі, сестро, яса!

*(Леся Українка. Лісова пісня // Вершини світового мистецтва. – К., – Т.56. – С.260 – 262)*

## Михайло Коцюбинський
## (1864 – 1913)

Михайло Коцюбинський – видатний український письменник, революціонер-демократ.

### *Fata morgana*
### *(Уривок з повісті)*

Ідуть дощі. Холодні осінні тумани клубочаться угорі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті нудьга, пливе безнадія, і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається

сльозами убога земля і не знає, коли осміхнеться. Сірі дні змінюють темні ночі. Де небо? Де сонце? Міріади дрібних крапель, мов умерлі надії, що знялися занадто високо, спадають додолу і пливуть, змішані з землею, брудними потоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця, крутяться тут, над головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над умерлим.

Маленьке сіре, заплакане віконце. Крізь його видко обом – і Андрієві, і Маланці, як брудною, розгрузлою дорогою йдуть заробітчани. Йдуть та йдуть, чорні, похилені, мокрі, нещасні, немов каліки-журавлі, що відбилися від свого ключа, немов осінній дощ. Йдуть і зникають у сірій безвісти.

Тьмяно в хатинці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вогкі кутки, гнітить низька стеля, і плаче зажурене серце. З цим безконечним рухом, із цим безупинним спаданням дрібних крапель пливуть і згадки. Як краплі сі, упали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніших, на щасливіших, немов так і треба.

Немов так і треба.

А дощ іде.

*(Михайло Коцюбинський «Fata morgana» // Оповідання. Новели. Повісті. – К.,1989. – С.205)*

### *Русалка Дністрова*

Ясним блиском у темряві, серед якої блукали українці по обидва боки Дністра на початку XIX в., була «Русалка Дністрова» Маркіяна Шашкевича. Ознайомлений основно з відродинами слов'янських літератур та з найвизначнішими творами доби відродження слов'янських народностей, заохочений першими літературними й етнографічними працями, що вийшли за Збручем, у великому захопленні красою рідної мови й рідної пісні, Маркіян Шашкевич узяв на себе завдання розігнати «мряки тьмаві», що нависли над виднокругом народного життя, дати початок народній літературі, «збрататися з повним ясним сонцем». Цій високій ідеї відродження українського письменства полишився вірний по кінець свого життя. Своє захоплення вмів також передати іншим. Так, у 1832 р. приєднав він до себе двох талановитих товаришів – Якова Головацького й Івана Вагилевича, що стали разом до спільної праці. Цей гурток назвали «Руською трійцею». Аби свою ідею поширити серед широких кіл українського громадянства, видав Шашкевич у 1836 р. (за датою 1837 р.) у Будапешті альманах «Русалка Дністрова» в живій народній мові і за фонетичним правописом. У передмові до альманаху він писав: «Судилося нам послідним бути. Бо коли другі слов'яни вершка ся дохоплюють і коли не вже, то небавком побратаються з повним ясним сонцем, нам на долині в густій студеній мряці гибіти. Мали і ми наших півців і наших учителів, але найшли тучі й бурі, тамті заніміли, а народові й словесності надовго ся здрімало; однакож язик і хороша душа руська була серед слов'янщини, як чиста слеза в долоні серафима». Згадуючи про перші твори українських

письменників на Придніпрянщині – а саме про «Енеїду», збірку пісень Цертелєва, збірки Максимовича, «Запорозьку старину» Срезневського, приказки Гребінки, поетичні писання Артемовського-Гулака й Падури, – писав Шашкевич далі в передмові: «Не журися, Русалочко з-під Дністра, що неприбрана й в наряді, який від природи й простодушного і добросердного народа твого приймилась, стаєш перед твоїми сестрицями. Вони добрі, вибачать ти, приймуть тя і прикрасять».

Альманах складається з чотирьох частин, із яких першу займає збірка українських народних пісень, другу – оригінальні «складання» Шашкевича та його товаришів, третю – «перероби», четверту – «старина». Збірку українських народних пісень, історичних та обрядових, попереджує передмова Івана Вагилевича, в якій він дає розгляд поодиноких родів пісень. У відділ оригінальних пісень «Трійці» ввійшли з писань Шашкевича «Згадка», «Погоня», «Розпука», «Веснівка», «Туга за милою», «Сумерк вечірний» та казка «Олена». Яків Головацький помістив тут «Два віночки», Іван Вагилевич – поеми «Мадей» та «Жулин і Калина». Відділ перекладів складають сербські народні пісні в перекладах Шашкевича та Головацького й уривки із чеського Краледвірського рукопису в перекладі Шашкевича. Частину, що носить назву «старина», займають три історичні пісні «із старих рукописів» та відомості про слов'янські й українські рукописи в монастирі отців василіян у Львові. Альманах замикає рецензія Шашкевича на книжку Осипа Лозинського «Рускоє весілє». Такий зміст «Русалки Дністрової», що зробила перелом у духовному житті галицьких українців, указуючи новий шлях розвитку українського письменства.

*(Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К., 1994. – С.306 – 308)*

### *Живопис початку XIX ст.*

Хоча майстри нового часу в своєму навчанні та творчості спиралися на досягнення Петербурзької та західноєвропейських академій, засвоїти їхній досвід, очевидно, не вдалося природно, якби за плечима цих майстрів не стояли здобутки вітчизняної школи, що так яскраво і переконливо втілилися хоча б у славнозвісному «Портреті козака Якова Шияна», створеному невідомим автором майже на зламі століть.

Картина розвитку мистецтва першої половини століття не була однозначною. Пануючим у цей час був класицизм, але паралельно з ним чи в його надрах розвивався романтизм, закладалися підвалини реалізму як стилю. Демократично настроєні художники саме в реалізмі бачили справжній розвиток мистецтва. Характерно, що визнаний представник російського класицизму, професор Петербурзької Академії К. Брюлов з прихильністю ставився до прагнення учнів, зокрема Т. Шевченка і В. Штернберга, правдиво відображати життя народу і мотиви вітчизняної природи.

Як провідний навчальний осередок, Петербурзька академія мистецтва

притом с примесью многочисленных заблуждений, между тем от обладания этой истиной зависит спасение человека, каковое обретается в Боге. Итак, для того чтобы люди достигли спасения и с большим успехом, и с большей уверенностью, необходимо было, чтоб относящиеся к Богу истины Богом же и были преподаны в Откровении.

Итак, было необходимо, чтобы четыре философские дисциплины, которые получают свое знание от разума, были дополнены наукой, священной и основанной на Откровении.

*(Фома Аквинский. Сумма теологии // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1986.– Т.1. – С. 824 – 825)*

### *Чи була людина створена в раю*

1. Вважається, що людина була створена в раю. Адже ангел був створений у місці свого перебування, а саме в емпіреї. Але рай до гріхопадіння був місцем перебування людей. Отже, треба думати, що людина була створена в раю.

2. Далі, інші тварини збереглися в місці свого походження, як, наприклад, риби у воді та земні тварини на землі, з якої вони створені. А людина перебувала в раю. Отже, вона мала бути створена в раю.

3. Жінка була створена в раю. Але чоловік набагато достойніший за жінку. Отже, чоловік тим більше мав бути створений у раю.

Але проти–те, що говориться в книзі «Буття», розділ II:

«І взяв Бог людину і оселив її в раю».

Відповідаю: треба сказати, що рай був місцем, яке годиться для перебування людини у відношенні до непорочності первісного стану. Непорочність же ця була дана людині не з природи, а надприродним даром божим. Отже, для того, щоб це вважалося заслугою божественної ласки, а не людської природи, Бог створив людину поза раєм, а потім оселив її в раю, щоб вона там перебувала на всьому протязі тваринного життя, потім же, коли б вона перейшла до духовного життя, вона мала бути перенесена на небо.

Отже, з приводу першого пункту треба сказати, що емпіреєю є місце, яке подобає природі ангелів, і тому вони там створені. І це саме треба сказати з приводу другого пункту, бо ці місця підходять тваринам відповідно до їх природи.

З приводу третього пункту треба сказати, що жінка була створена в раю не внаслідок свого достоїнства, а внаслідок достоїнства того елемента, з якого було створене її тіло. Бо таким способом в раю народилися і діти, тому що батьки були вже там оселені.

*(Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна – К., 1952. – Т.2. – С.272 – 273)*

давала високу фахову підготовку своїм вихованцям, але, як офіційний заклад, обмежувала творчу діяльність своїми естетичними канонами класицизму. Найбільша життєвість виявилася тоді чи не в найменше шанованому в Академії портретному жанрі. Тому образи простого люду найчастіше виникали поза сферою її впливу; зокрема, в далекому селі Кукавка Подільської губернії, писав портрети українських селян В.Тропінін.

Згодом, з 1830 – 1840-х років класицизм став консервативним напрямом, переродившись в офіціозний академізм з його ворожістю до демократичних ідеалів. У боротьбі з ним розвивалося мистецтво середини століття, коли П.Федотов і Т.Шевченко закладали основи критичного реалізму. У 1863 році в самій Академії відбувся славнозвісний «заколот тринадцяти» на чолі із І.Крамським, коли випускники відмовилися писати конкурсну картину на далеку від сучасного життя тему і залишили академію. Як наслідок цього у 1870 році виникло прогресивне об'єднання – Товариство пересувних художніх виставок, ставлення до якого відтоді та на багато років визначало ідейну спрямованість творчості російських і українських художників. Власне, це було ставлення до соціальних проблем, до правди життя в мистецтві, до ідеалу краси. Завдання мистецтва передвижники вбачали в тому, щоб правдиво відтворювати дійсність, виносити вирок її негативним явищам. Якщо в умовах кріпосного ладу В.Тропінін чи І.Соколов, щоб утвердити гідність простої людини, вносили в її зображення ідеалізуючи риси, то передвижники без усяких застережень на повний голос проголошували своїм мистецтвом: «Прекрасне є життя».

Чимало визначних українських живописців дістали фахову підготовку в стінах Петербурзької Академії мистецтв, деякі з них стали її професорами, передаючи свої знання наступним поколінням земляків. Останнє зокрема стосується В. Орловського, М. Самокиша, а також пов'язаних багатьма нитями з Україною І.Рєпіна та А.Куїнджі. Чимало з учорашніх учнів Академії продовжували підвищувати свою майстерність у провідних художніх центрах Європи: Парижі, Римі, Мюнхені. Більшість з них тяжіла до провідного творчого об'єднання передвижників, беручи постійну участь в його виставках і відповідно розділяючи його ідейні настанови. Українські художники-передвижники, такі, як К. Костанді, М. Кузнєцов, П. Шевченко, П. Нілус, М. Пимоненко, С. Світославський, помітно сприяли піднесенню вітчизняного живопису, його послідовній демократичній спрямованості. Демократизм властивий був і творчості майстрів, що безпосередньо не були зв'язані з передвижництвом, але відчували свій нерозривний зв'язок з рідним народом, батьківщиною

*(Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом / Упоряд. Ю.В. Белочко. – К., 1989. – С.6 – 7)*

## Театр

### *Український професійний театр*

Перша трупа М.Кропивницького 27 жовтня 1882 р. виставою «Наталка Полтавка» започаткувала український реалістичний професійний театр.

Це був злагоджений і міцний виконавським складом театральний колектив. До нього входили: М. Кропивницький – драматург, режисер і перший актор, М. Садовський, М. Заньковецька, О. Вірина, Н. Жаркова, К. Стоян-Максимович, І. Загорський, Бурлака, Байда, Александров, Волошин, Остренко, Квятковський, Перепелиця, Забуйська та інші актори, а трохи згодом (із зими 1883 р.) – П. Саксаганський, М. Садовські-Барілотті, І. Карпенко-Карий, Г. Затирневич-Карпинська.

*(Театр Марка Кропивницького: минуле і сучасне / Упоряд. В.П. Шуранов. – Кіровоград, 2004)*

## Михайло Старицький (1840 – 1904)

Цінними перекладами збагатив українське письменство Михайло Старицький, ім'я якого тісно пов'язане з розвитком українського театру. За його ініціативи й за участю талановитих артистів – трьох братів Тобілевичів (Карпенка-Карого, Садовського та Саксаганського) й артисток Марії Заньковецької та Ганни Затиркевич постала в Придніпрянщині перша правильна українська театральна дружина. В 1883 р. вона отримала дозвіл давати українські вистави, але за умови, щоб кожна українська вистава йшла в парі з виставою російської п'єси. Спочатку не вільно їй було грати в Києві та в інших містах України, а тому дружина розпочала свої вистави в Москві та Петербурзі.

Організація отієї театральної дружини мала велике значення для розвитку українського драматичного письменства. Явилася потреба збагатити театральний репертуар, і ця потреба видвинула нові драматичні таланти, а саме – М. Старицького, М. Кропивницького та І. Тобілевича.

До батьків новітнього українського театру належить Михайло Старицький. Літературну діяльність він розпочав (під псевдонімом Гетьманець) перекладами з російської мови. Ці переклади – з Крилова, Пушкіна, Лермонтова, Міцкевича, Байрона, Шекспіра й сербських народних пісень – виповнюють велику частину його літературної спадщини. З оригінальними творами він уперше виступив у львівській «Правді» в 1868 р. Його ліричні поезії відзначаються поважною думкою, розумінням народних потреб та викінченою формою. Драматичну творчість розпочав у 70-х роках комедіями «Різдвяна ніч», «Як ковбаса та чарка», «Чорноморці». Крім того, збагатив сценічний репертуар драматичними творами «Не ходи, Грицю, на вечорниці», «Циганка Аза», «За двома зайцями» та переробками. У драмі «Не судилось» порушив важливу й болючу тему взаємин між інтелігенцією

та простолюддям. Його історичні драми «Богдан Хмельницький», «Облога Буші», «Остання ніч», «Маруся Богуславка» здобули собі широкий розголос.

Велика заслуга Старицького в тому, що він вложив багато щирих зусиль, працюючи над виробленням української літературної мови. Багато його неологізмів, якими у свій час він дражнив сучасників, здобули собі тривке місце у скарбниці української літературної мови, бо в їх творенні Старицький в усьому йшов за духом народної мови.

*(Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. – К., 1994. – С.380 – 381)*

### *Марко Кропивницький (1841 – 1910)*

Поруч Старицького другим визначним українським драматургом, який усе життя поклав на услуги українській сцені, був Марко Кропивницький. Народився він в с. Жеванівка, Лисаветгородського повіту, Херсонської губернії, як син управителя дібр. У 1871 р. поступив до одеського театру гр. Маркових і першим же виступом у ролі Стецька в комедії «Сватання на Гончарівці» здобув собі великий успіх. У 1873 р. виставив свій перший драматичний твір «Дай серцю волю, заведе в неволю». У 80-х роках брав живу участь у театральній дружині Ашкаренка. Згодом за співучасті Заньковецької та Садовського заложив власну дружину, що здобувала тріумф за тріумфом по різних містах. Як автор драм Кропивницький є найпомітнішим представником так званої «етнографічної драми». Його драматичні твори «Дві сім'ї», «Глитай», «Олеся», «Невільники», «Титарівна», «По ревізії», «Доки сонце зійде» захоплюють не так викінченою драматичною побудовою, як живим і вірним малюнком села й життя в ньому. Поодинокі сцени в його драмах повні життя, але слабо пов'язані між собою. Мова його драматичних творів іскриться від народних приповідок та прислів'їв.

*(Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. – К., 1994. – С.381)*

### *Іван Карпенко-Карий (1845 – 1907)*

На новий шлях українську драматургію повів Іван Тобілевич, відомий в українському письменстві під прибраним ім'ям Карпенка-Карого. Він займає – поруч із Лесею Українкою – одне з перших місць між українськими драматичними письменниками. Не затримується так, як його попередники, виключно на етнографічному малюнку села, а намагається увійти глибше в причини «голоду, вбожества, темряви», розв'язати складні питання громадського, соціального та економічного життя. Є творцем *української соціальної драми*. Походив із Арсенівки на Херсонщині. Його батько Карпо

Тобілевич, управитель панських маєтків, відзначався природним розумом, багатим життєвим досвідом і вмілістю гарно, цікаво й дотепно оповідати. Мати походила з кріпацького роду. Була це людина м'якої, ніжної вдачі, що вміла вложити в серця синам міцне зерно добра. Теплим словом згадує про неї не тільки Карпенко-Карий. Обидва його брати, Садовський і Саксаганський, від матері взяли свої сценічні псевдоніми, висловлюючи ось так свою пошану до неї.

На тринадцятому році життя Карпенко-Карий закінчив повітову школу в Бобринці. Була в нього добра мрія про вищу школу, але довелося власною працею здобувати освіту. Короткий час він був на службі в повітовому суді.

На театр Карпенко-Карий дивився як на незвичайно цінну *школу народного виховання,* а свою діяльність у театрі вважав важливою громадською службою. Від 1883 р. почали з'являтися його драми, в яких із великим реалізмом малюнку він торкнувся важливих соціальних, економічних та побутових відносин в українському житті. Слідом за «Бурлакою», де він відслонив понуру панораму соціального лиха та повного безправ'я в царській Росії, пішла п'єса «Бондарівна», потім – комедія «Розумний і дурень», драма «Наймичка», комедія «Мартин Боруля», в якій автор із великим гумором зняв на глум українську шляхту, що різними способами старалася втиснутися в ряди російського дворянства. За «Мартином Борулею» пішли нові драми – «Безталанна», «Батькова казка», комедії «Сто тисяч», «Хазяїн», «Паливода» та історичні драми «Сербин», «Що було, те мохом поросло», «Гандзя»,«Понад Дніпром», «Сава Чалий».

Українське село в сірому, буденному вбранні, хижацька погоня різних глитаїв за грішми, за землею, за наживою, безоглядний визиск людської праці, темне царство насилля, експлуатації, самолюбство, – ось улюблені теми драм та комедій Карпенка-Карого. Дуже часто він проводить у них думку, що на безталанні одного спирається щастя другого, причому автор знає людську душу й уміє підмітити деякі явища в людському житті.

*(Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. – К., 1994. – С.381 – 383)*

## Архітектура

### *Ампір*

Ампір, як і класицизм, мав значення офіційного стилю, за допомогою якого імперські режими Росії й Австрії прагнули продемонструвати непохитність і велич своєї влади. Тому монументальні споруди в містах утворювали просторово розвинені ансамблі вражаючих громадських центрів. В образах будівель наполегливо задзвеніли героїчні ноти, що досягалося не лише великими розмірами. Витонченість класицизму вважалася вже не досить серйозною. Почалося захоплення простими формами архаїчних епох і могутніми суворими стінами з їх урочистою гладдю, на тлі

яких органічно сприймалися скульптурні рельєфи з військовою атрибутикою, що свідчила про доблесть, мужність і перемоги.

Щоб поширити ампірні форми, держава підпорядковує архітектурну діяльність, для чого здійснює виховання кадрів у центрах імперій - Петербурзі, Москві, Відні, Варшаві й Кракові - та запрошує на державну службу закордонних фахівців. Це досягалося передусім адміністративною діяльністю - введенням посад губернських і міських архітекторів та інспекторів будівельних робіт, організацією будівельних комітетів і комісій на чолі з чиновниками й затвердженням проектів важливих будівель самим імператором. Посилюється контроль за виконанням генеральних планів міст. Заради уніфікації забудови застосовується типове проектування. Видано «зразкові проекти» казенних будівель (1803 р.), фасадів житлових будинків (1809 – 1812 рр.), воріт і огорож, а також розпланування кварталів (1811 р.), затверджено проекти станційних будинків (1819р.), церков (1824р.), тюремних споруд, присутственних місць і будинків віце-губернаторів (1828 р.). Разом з цим, не дозволялося використовувати інші форми. Зокрема, 1803 р. заборонили будувати в Україні традиційні дерев'яні церкви, чим було виявлено зневагу до народного мистецтва. Це мало ще й політичну мету - припинити розвиток української культури, підкорити все імперським інтересам.

Ампірні форми позитивно сприйняли всі верстви суспільства. Підприємцям імпонувало посилення раціоналістичних тенденцій, що зумовлювалося притаманною цьому стилю відносною незалежністю інтер'єрів від екстер'єрів. Розпланувальні вирішення ставали гнучкішими й функціонально виправданими.

*(Історія української архітектури / За ред В.Тимофієнка. – К., 2003. – С.263 – 264)*

## Культура XX ст.

### *Український авангард*

Словосполучення «український авангард» багатьом видається незвичним. Термін «український авангард» увів паризький мистецтвознавець Андрій Наков для виставки «Tatlin's dream», яку було влаштовано в Лондоні в 1973 р. Там Захід вперше побачив роботи світового класу невідомих авангардистів з України – Василя Єрмилова і Олександра Богомазова. Ця обставина примусила згадати відомих всьому світові майстрів, за походженням, вихованням і національними традиціями пов'язаних з Києвом, Харковом, Львовом, Херсоном, Одесою. Таких, як «татарсько-запорізький футурист» Д. Бурлюк; поляк, що називав себе українцем, К. Малевич; професор Київського художнього інституту бандурист В. Татлін; засновниця української школи сценографії («живописний конструктивізм») О. Екстер – напутниця А. Петрицького,

В. Меллера, О. Хвостова, Т. Тишлера, І. Рабиновича, Л. Челищева. І нарешті, феномен О. Архипенка, просякнутого духом рідної землі: магією трипільської культури, архаїкою половецьких статуй, співучою лінійністю мозаїк Софії Київської і рельєфів Михайлівського Золотоверхого собору, барвами селянської кераміки.

На такому тлі поява В. Єрмилова і О. Богомазова вже не була випадковістю. Уважно глянувши на українську історію мистецтв, можна помітити чимало пріоритетів. Перший друк абстракціоністської роботи з'явився тут – малюнок В. Кандинського на обкладинці каталога «Салон Іздебського» (1910), перша широка міжнародна авангардистська виставка в Росії (знову ж таки «Салон Іздебського») відбулася в Одесі та Києві, а вже потім у Петербурзі та Ризі. В усіх новаторських художніх об'єднаннях Росії – від «Бубнового валета» і «Спілки молоді» до «Мішені» і «Ослячого хвоста» – українці (футуристи, неопримітивісти, бойчукісти) найактивніші учасники і заводії. Та й самі картини на виставках рясніли назвами: Київ, Дніпро, плавні на Дніпрі, вулиця Фундукліївська ввечері. Чорний квадрат на білому тлі вперше з'явився влітку 1914 р. у написаному під Києвом теоретичному трактаті О. Богомазова «як найбільш закінчена форма», за висловом автора, – раніше за Малевича. Справді, останній може стати першим! Україна була одним із першоджерел загальноросійського авангардизму, вона ж стала останнім його захисником: журнали «Нова генерація» (Харків) та «Альманах – авангард» (Київ) у 1928 – 1930-х роках друкували статті і твори вже зацькованих у Ленінграді Матюшина та Малевича.

Спільними зусиллями деяких ентузіастів-колекціонерів і мистецтвознавців Києва, Харкова, Одеси, Москви, Варшави, Парижа, Лондона, Нью-Йорка вдалося в останні два десятиріччя скласти в загальних рисах карту українського авангарду. Його попередником можна вважати художників стилю «сецесія» і постімпресіоністів, що відійшли від натуралізму вбік імажинізму та експресії. Ужитковий конструктивізм, що блискуче розвинувся в Україні, живився у значній мірі лабораторними експериментами В. Єрмилова, багатством знайдених ним пластичних форм. Цей художник уславився як найлаконічніший конструктивіст. Зіставленням двох-трьох локальних кольорів, добором двох-трьох матеріальних фактур, майстерною технікою полірування, шліфування, присипки, протиставленням овальних і кутастих площин, бездоганністю пропорцій він домагався у своїх контррельєфах високого художнього (композиційно-ритмічного, технічно відпрацьованого) ефекту. Ремісничості він, як у давньогрецькі часи, надає ранг мистецтва. Майстровий в його особі (точний на руку, ретельний в обробці) від оформительської практики сягає височин духу – пікассівської розчленованої форми (контррельєф «Скрипка»), нечуваної, як єресь, простоти Малевича «Квадрат і коло в тондо»).

Український авангард спіткала трагічна доля. Були розстріляні бойчукісти, знищені їх картини, страчені скульптури Архипенка як

«формалістично-емігрантські». Загрозу розстрілу і багаторічного цькування зазнав А. Петрицький, вигнали зі Спілки художників Єрмилова і Синякову. Знищенню підлягали полотна В. Пальмова та О. Богомазова (на щастя, присуд виконати не встигли). Був відвертий грабіж творів, затаврованих гітлерівцями як «культур-більшовизмус». А у мирні роки вдавалися до найм'якшого інквізиторського покарання – «бити карбованцем»: що для багатьох прихильників авангардного живопису означало жити на горищах упрохолодь. Я згадую, як у 60-роках Єрмилов зрадів, отримавши з українського музею 30 крб. Для порівняння нагадю, що на аукціоні Сотбіс 1989 р. його конструктивістська композиція «Горки,31.01.1924» була оцінена у 120 тис. фунтів стерлінгів. Пам'ятаю і слова В.Д. Єрмилова: «Художників таких, як я, у 20-х роках було мало. Не сумніваюся,що слава до мене прийде». Вона прийшла до нього лише після смерті.

*(Горбачов Д.О. На карті українського авангарду // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000. – С.93 – 105)*

### *Супрематизм К. Малевича*

Казимир Северинович Малевич народився 11 лютого 1878 року в Києві у польській родині. У 1894 році закінчив сільськогосподарське училище і вступив до Київської школи малювання. Його батько був управителем цукрових заводів, тому вся сім'я Малевичів проводила літо у селах під Києвом, де Казимир мав нагоду добре ознайомитись із традиціями народного українського мистецтва і назавжди полюбити його. Звідси і його космізм. Разом із селянками Подільської губернії протягом кількох юнацьких років розписував він по білому тлу печі у хатах геометричним, майже супрематичним візерунком, що уособлював добрі сили вогненної стихії, відтворював світовий розквіт.

У 1907 – 1910 роках Малевич бере участь в усіх виставках лівих художників разом з такими майстрами, як Давид і Володимир Бурлюки, М. Ларіонов, Н. Гончарова, О. Екстер, О. Машков та ін. Малевич, як ніхто інший, послідовно й целеспрямовано використовує новітні досягнення, не уникаючи нічого і не затримуючись на окремих етапах. У своїй переважній більшості митці російського авангарду в ранні роки проходили стадію імпресіонізму, а не модерну, як то було в західноєвропейських країнах, де модерн став вихідною точкою на шляху авангарду. В багатьох з них імпресіонізм був переосмисленим, «фактурним», таким, що фіксував увагу на площині картини, як у Малевича. Тут приховувалась можливість переходу до інших живописних систем. Долаючи стадії кубізму і кубофутуризму, митець підходить до самостійних відкриттів, до супрематизму.

Натхнений рідною польською мовою, Малевич винаходить термін «супрематизм» ( від лат. supremus – найвищий). Цей термін покликаний означати перевагу нового живопису над усім, що передувало йому,

перемогу «звільнених фарб», тобто чистого відчуття, що вирвалось із залежності від «світу речей». Супрематизм був логічним завершенням однієї з найзначніших і найперспективніших ліній світового мистецтва, яку Малевич характеризував як «шлях від кубізму і футуризму до супрематизму» і «від Сезанна до супрематизму».

Нове у футуризмі зумовлене змінами технічної сторони існування. Динаміка руху висунула і динаміку живописної пластики, не змогла подолати предметність, а тільки зруйнувала предмети. У декотрих футуристів деформація сягала майже зникнення предмета, але не виходила за межі нуля. Малевич зазначав, що він перейшов до нуля і вийшов до мінус одиниці. Супрематизм, за Малевичем, є новим живописним реалізмом, безпредметною творчістю.

Для розуміння основ нової пластичної мови потрібно виходити з того, що універсалізм знакової системи супрематизму «не належить Землі виключно. Земля покинута, як будинок, поточений шашелем. Ключі супрематизму ведуть мене до абстрактного, ще не осягненого». Багато з філософів, поетів, художників на початку століття повернулися до думки давніх мислителів, вважаючи духовний світ людини генетично подібним Всесвіту. Малевич писав, що череп людини становить собою безмежність руху уявлень. Він дорівнює Всесвітові, тому що в ньому міститься все те, що в ньому вбачається. Витвір мистецтва розуміється Малевичем як самостійний планетарний світ. У його супрематичних побудовах немає земної перспективи, обрію, не діють закони земного тяжіння. Світ, позбавлений об'ємів, відтінків, інколи позбавлений і облич, виникає в картинах Малевича, для котрого головне – пошук досконалої форми, звільненої від побутовості. Ці ідеї Малевич намагався висловити у своєму творі «Чорний квадрат», що є не просто картиною, а «нульовою стадією» нового живопису. Для митця «розмальована площина» є найелементарнішою формою вираження чистого кольору, звільненого від тиску предметів.

Принципово змінюється не тільки предмет, але й простір, у якому він існує. Не випадково чорний квадрат намальований на білім тлі. Білий колір є умовною, метафоричною позначкою безкрайнього космічного простору, він не зупиняє наше око, несучи в собі ідею безмежного. Водночас білий колір має в собі можливість розкладання на спектр, тобто містить усі кольори. Його чистота і прозора ясність є втіленням прихованої найвищої складності.

Цікаво порівнювати пояснення білого кольору В. Кандинським – художником іншої думки абстрактного мистецтва, для якого головне – психофізіологічний вплив кольору на людські почуття. Білий колір для Кандинського – втілення безгоміння і безмежності, приховування можливості пробудження емоційних рухів. Чорний колір, за Кандинським, протилежний білому і означає смерть.

Малевич рухається чорно-білою формулою «Чорного квадрата», іншим, раціоналістичнішим, шляхом, через виявлення першоформи, якою став чорний квадрат, І першопростору – білий фон.

Саме квадрат, а не коло чи хрест, які виникнуть пізніше як динамічніші похідні проекції того ж квадрата. Швидкі обертання квадрата у просторі можуть створювати прямокутник, трапецію, хрест, який складається з п'ятьох квадратів. Інша будь-яка форма – коло, хрест, піраміда не були б здатні створити відчуття такої щільної взаємодії з простором. Отже, коло повідомило б білому просторові досить складну конфігурацію, окреслену ззовні прямою, а всередині кривою лінією. І нарешті, квадрат не викреслений, його органічна природа швидко реагує на довколишній простір. Чорний квадрат на білому має тупі кути і начебто трохи припухлі неоднакові сторони.

Чорний колір як такий не є абсолютно чорним. Щілини, які з часом з'явилися на чорному тлі оригіналу, «викривають» кольорові комбінації, які лежать під чорним кольором. Мабуть, художник спочатку не прийшов до чорного кольору, а лише у процесі експериментів і пошуків вищого універсалізму визначив масштаб, форму і колір квадрата. Білий колір також не є механічно і рівномірно розфарбованою поверхнею. Його фактурний малюнок відрізняється від квадрата І створює враження пульсацій. Залежно від кута і умов освітлення білий колір може здатися сіруватим. Таким чином, квадрат першоформи вписаний у квадрат першопростору.

Не можна уявити, що будь-який чорний квадрат на білому тлі повторить ефект полотна. Цей повтор не зміг зробити і сам Малевич, коли на прохання О. Федорова-Давидова, організатора його виставки у 1929 році, зробив авторську копію.

У «Чорнім квадраті» Малевич вперше в історії світового мистецтва порушив проблему створення власної – незалежної від інших видів і жанрів мистецтва – мови живопису, зробивши наголос на безпредметності зображення, – до того ж, у цій вимозі він був радикальнішим за «батька абстракціонізму» В. Кандинського. Геніальність «Чорного квадрата» в тому, що він втілює різницю «нової картини» від «старої». Відразу стає зрозумілим, що в критеріях класичної естетики, «чудового-потворного», «Чорний квадрат» розглядати не має сенсу – він безвідносний до «почуття прекрасного». «Чорний квадрат» ствердив фундаментальну межу навіть не між фігуративним і абстрактним живописом (це зробив Кандинський), а між знаковим – таким, що виявляє значення, смисл світу, і художньо-образним живописом.

Сам Малевич поділяв свою супрематичну творчість на три періоди за кількістю квадратів: чорного, червоного і білого. Білий супрематизм (15 червня 1918 року вийшов «Білий маніфест») майже вільний від пластичної визначеності, оперує не темами, а прагне дати постать магнітних космічних сил. Ці пізні супрематизми Малевича об'єднують енергетичний космос із космосом духовним.

Художник прагнув логізувати свої думки і йшов раціональним шляхом до ірраціональних висновків. Він обожнював світову енергію, закони якої можуть бути виражені математично. В. Хлєбніков вимірював величини супрематичних полотен Малевича і знаходив там сакральні співвідношення чисел. Обох реформаторів хвилювали глобальні проблеми, що виходили за межі традиційних завдань мистецтва.

Окрім Малевича ідеї супрематизму стверджували у станковому живописі такі відомі майстри, як І. Клюн, О. Рязанова, Л. Попова, І. Пуні, Н. Удальцова, В. Степанова, О. Родченко, М. Суетін, І. Чашник.

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С. 63 – 67)*

### *М. Бойчук та його школа*

Народився М. Бойчук у селі Романівці на Західній Україні 30 жовтня 1882 року, в багатодітній селянській родині. Мистецтво почав вивчати 16-річним юнаком у Промисловій школі Львова. Далі – студія в Краківській академії мистецтв, яку закінчив 1905 року. До 1907 року продовжував навчання в Мюнхенській академії мистецтв у Франца фон Штюка, того самого, котрий навчав В. Кандинського і П. Клеє. На стипендію від митрополита Андрія Шептицького відвідав деякі міста Італії – Венецію, Падую, Флоренцію, Мілан, де ознайомився із багатовіковими мистецькими традиціями.

У 1911 році приїхав до Львова, де вже другий рік працював музей національного мистецтва, створений на базі церковного музею, основу якого склали старі українські ікони, рукописи, стародруки. Бойчук став наглядачем експозиції, але ненадовго. Успіх його праць на виставці в Салоні Незалежних у Парижі 1910 року сприяв визнанню його як видатного митця нового візантійського стилю і знавця середньовічних розписів. Його запрошують до Києва реставрувати старовинні фрески та мозаїки.

Мистецькі погляди М. Бойчука формувались на зламі століть під впливом тогочасного стилю модерн, що захоплював і надихав творчу молодь усієї Європи. Він прагнув створити свою концепцію відродження усіх видів українського мистецтва, починаючи з архітектури. Для цього, вважав художник, необхідно зібрати здібних чоловіків і працювати з ними, прикрашаючи церкви та інші громадські будівлі, виконувати фрески й мозаїки, вирізати на дереві та камені, ліпити з глини горщики і вази, малювати темперою образи. А дівчат залучати до вишивання, виготовлення мережив, килимів. Прагнення Бойчука перетворити все середовище мешкання свого народу пов'язане із загальноєвропейським рухом, спрямованим на пошуки великого стилю. Подібно до Г. Нарбута та інших українських митців, чиє становлення припало на кінець XIX – початок XX ст., він поєднував європейську культурну орієнтацію з відданістю завданням національно-культурного відродження.

Його спроби створити національну школу живопису спирались на селянське походження, почуття національної ідентичності, глибокої поваги до традицій свого народу.

Прагнучи впровадити в мистецтво нову емоційність, він особливо захоплювався спонтанністю та експресивністю наївних мистецьких форм. На відміну від тогочасних російських неопримітивістів, що орієнтувались переважно на міський лубок, інтерес Бойчука до народної творчості ґрунтувався на вивченні фольклору, а також київської і галицької іконографії. Використовуючи у своєму малярстві «примітивістські» засоби, Бойчук творить спокійний, лагідний, упорядкований світ.

Його метою був пошук великої традиції, архетипних моделей української культури, що можуть бути відкриті лише на підставі вивчення минулого. У своїх лекціях, публічних і приватних дискусіях з авангардистами, з їхньою естетикою «розриву з минулим» він підкреслював, що нема нічого нового під сонцем, найновіше це те, що найбільше забуте.

У ті роки важливою проблемою розвитку художнього процесу в Україні був пошук сучасного національного стилю. Серед творчої інтелігенції вона розглядалась по-різному. Одні бачили її вирішення у зверненні до української теми в мистецтві – зображенні національного типажу, картин української природи, давньої архітектури, національної символіки, мотивів орнаменту. Інші – у створенні варіанта українського модерну. Бойчук вважав, що виявлення національної форми по-справжньому пов'язане не стільки з сюжетом, скільки з його композицією, колористичним звучанням. Проблему національного стилю він пов'язував з давньоруським мистецтвом, з православ'ям, що відіграло таку важливу роль у становленні культури візантійського кола. У візантизмі він вбачав і національні корені українського мистецтва, від них і відштовхувався.

Поряд з уже відзначеним впливом українського фольклору та візантійських традицій художник чимало взяв із ґрунтовного вивчення ассирійського, єгипетського, греко-римського мистецтва. У Мюнхені та Парижі він познайомився із символізмом, фовізмом, кубізмом, експресіонізмом та іншими напрямами. Однак Бойчука не цікавили пошуки новизни заради самої новизни, розрив з основними законами мистецтва, стрибки в майбутнє. Приглядаючись до експериментів інших, він обрав свій власний шлях. Його ідеалом стало монументальне мистецтво.

Бойчук не лише пов'язав українське мистецтво з мистецькими ідеалами Західної Європи, з вимогами сучасності, а й відновив перервану лінію еволюції українського мистецтва.

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С.94 – 95)*

### *Особливості експресіонізму в українському мистецтві*

На українському ґрунті в літературі 1890 – 1910 рр. визрів також експресіонізм. Саме цій художній течії виявилося під силу передати

соціальну відчуженість людини, гірку безнадію її самотності у ворожому світі, що стало домінуючим відчуттям на зламі століть.

Експресіоністичну реакцію на біду людини, на руйнівні засади сучасної цивілізації знаходимо у творчості новеліста Василя Стефаника. Саме його західна критика вважала письменником, що «прищепив експресіонізм на українському ґрунті» (новели «Стратився», «Шкода»). Саме у Стефаника бачимо специфічні художні прийоми експресіоністів: злам і деформація («обличчя зсуваються десь на плечі під сорочку», «голови падають у долину» та ін.). І. Франко, осмислюючи новаторство молодої прози XX ст., зазначав: «Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи».

Особливістю українського експресіонізму, як власне, і всього вітчизняного авангарду, був його ліризм. Відмінними рисами прози стають психологізм і ліризм. Сюжет стає внутрішнім – він побудований не на послідовності подій, а на зміні переживань, автор наче зливається з героєм.

Загальна тенденція в прозі до лаконічності, сконцентрованості виділяє в цей час новелістику як один із найпопулярніших жанрів, для якого характерні глибока увага до внутрішнього світу людини, новий спосіб бачення дійсності крізь призму чуття і сердця, тонке розуміння символічного значення кольору. На відміну від фольклорних усталених уявлень, символічне значення кольору в літературі досить суб'єктивне. У прозі «Моє слово» Стефаник писав: «Білими губами у півголоса буду вам казати за себе». А Марко Черемшина у своєму виступі, присвяченому Стефанику, сказав, що все ідеальне, чисте він пофарбував своєю барвою – синьою. «Брів хлібами і шукав синьої квітки. Брів ріками і піднімав сині камінчики. Брів цвинтарями і синіми губами говорив із мужицькими душами».

Характер нового способу письма – результат змін у світовідчутті художника й мислителя. Це переконливо довів сам же І. Франко, якого критика радянських часів зображала як абсолютного супротивника нових віянь у мистецтві. Він радив порівняти власне оповідання «Хлопська комісія» з новелою В. Стефаника на аналогічну тему «Злодій».

В обох названих творах основа сюжету – розправа господаря зі спійманим у його коморі злодієм. Франко вибудовує фабулу на зовнішніх подіях, як цікаву історію з елементами інтриги. Оповідання легко переповісти, бо в ньому використовується традиційний прийом запису достовірної історії з розповіді самого героя. Він розповідає, як ліз у комору, як його піймали, били, мучили і як він втік та помстився господареві.

Новела Стефаника і за зовнішньою діалогічною формою, і за внутрішньою напругою нагадує драму. Тут є стислі ремарки автора до розмови господаря зі злодієм і реплік сусідів. За сюжет правлять нюанси переживань, що змінюються із поглибленням конфлікту. Стефаника начебто не цікавить ні передісторія, ні зав'язка, ні розв'язка, жодні деталі антуражу, описи персонажів. Тільки кульмінація драми натякає, що була бійка, а отже, фізичні страждання, але на очах читача розгортається драма

психологічна, біль моральний. Складне переплетіння розмаїтих, часто протилежних почуттів і думок ілюструє витончене мистецтво півтонів.

Письменники-новелисти психологізують пейзаж, широко використовують переносне значення слів, збагачують лексику науковою термінологією. Вони збагачували семантику слів, використовуючи народну поетику, художні засоби суміжних мистецтв – музики, живопису, і на цій основі створювали свіжі, незвичайні поетичні образи, розширювали коло асоціацій.

В українському малярстві експресіонізм не набував поширення, але вплив його на мистецтво окремих митців відчувається. Наприклад, наприкінці 20-х років стиль бойчуківців змінюється у бік експресіонізму, їхня графіка – «Голод», «Пацифікація Західної України» С. Налепинської-Бойчук, графіка Є. Сагайдачного, а також станкові картини –«Розстріл у Міжгір'ї» В. Седляра, «Погромлені», «Переселенці» М. Шехтмана, селянська серія О. Павленко – не пориваючи з іконною замкненістю простору, досягають драматичного ефекту прискореним ритмом ліній і форм, контрастними кольоровими співвідношеннями.

У 20-ті роки з Москви до Києва приїхав неопримітивіст і експресіоніст Віктор Пальмов, який став професором Київського художнього інституту. В. Пальмов засновує товариство ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) і вибирає для діалогу сучасних творців світового живопису – від японців до Отто Дікса. Кольоропис Пальмова – це драматичне зіткнення яскравих барв життя. У статті «Проблема кольору в станковій картині» (журнал «Нова генерація») він писав про «прагнення одного кольору подужати інший», про потребу «розвинути на картині кольорові змагання у велику кольорову подію». Реальність живопису визначається передусім емоційним впливом на глядача, а не сюжетом. Він розглядав кольорову дію як «реалізм сучасності». У його полотнах сюжет і річ доповнюють колір, на відміну від традиційного живопису. Сучасне мистецтво передає потік свідомості і переливами барв імітує безмежну боротьбу людської душі, а речі зовнішнього світу сприймає асоціативно за частковим, спрощеним, синтезованим натяком – найбільш характерними й виразними формами.

Малюнкам Марка Епштейна (1899 – 1949) 20-х років були притаманні гротеск та гіпербола: вантажники і пралі, рибалки і рибачки з великими ногами, барочно-викривленими стовбурами тіл, з широкими обличчями, простими, як сільська місцевість. Балансуючи пластичними об'ємами, Епштейн згадує кубістське минуле і тут же перегукується з бойчукістами своїм монументалізмом.

Потрясає своїм драматизмом, ламаним ритмом ліній та форм експресіоністична графіка кінця 20-х – початку 30-х років. Василь Чекригін (1897 – 1922) – серія «Кінець світу» (1921); Соломон Никритін (1898 – 1965) – «Людина на колінах» (20-ті рр.); Леопольд Левицький (1906 – 1973) – «Самопортрет» (30-ті рр.), «Сповідь» (30-ті рр.), «В'язниця» (1932 р.); Марія Котляревська (1902 – 1984) – «Махновці» (1927 р.), «Партизани» (1927 р.); Іван Іванов(1894 – 1969) –«Голод» (1922 р.), «Вовк» (1922 р.); Микола

Федюк (1885 – 1962) – «Оплакування» (20-ті рр.) та ін. Самі назви творів цього періоду свідчать про трагізм життя, неможливість вижити в умовах тоталітаризму: «Погромлені» – Василя Касіяна (1896 – 1976); «Похорон» – Мойсея Фрадкіна (1904 – 1974); «Похорон», «Скорбота» – Федора Манайла (1910 – 1978) та ін. Незгладиме враження залишають вони й своїм кольоровим звучанням. Викривлений простір, предмети у картині «Скорбота» Ф. Манайла написані в холодних синьо-біло-фіолетових тонах, підкреслюючи безвихідь життя, і тільки жовтий колір свічки в центрі кімнати вихоплює з безнадії смерті малюка та ікони Богоматері.

У серії картин О. Тишлера, присвячених громадянській війні, експресію доведено до парадоксу. В картині «Махновці» коні, витягнені динамікою руху в одну лінію, летять у повітрі, вершники повторюють їхній ритм. Цей диявольський азарт не в змозі сколихнути безмовний і безлюдний степ. Махно вмів і саму війну обернути на жорстокий карнавал: місто Катеринослав він відбив у денікінців, перевдягнувшись у наречену і прикривши бойових коней і тачанки весільними гірляндами.

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С.46 – 48)*

### *Конструктивізм*

На відміну від зарубіжних, радянські конструктивісти пропонували враховувати національно-побутові, кліматичні та економічні передумови розвитку архітектури.

Програма конструктивістів, їх новаторський підхід до розв'язання функціональних проблем і ставлення до питань побуту привернули увагу не лише професіоналів, але й широкої громадськості. Проте питання наукової організації побуту, на які спиралися конструктивісти, виявилися хибними - не сталося «відмирання сім'ї», не дала бажаних наслідків «ізоляція дітей від буржуазного впливу сім'ї» та інші закиди тих, хто з «людського матеріалу» намагався терміново створити «нову людину комуністичного майбуття». Не змогли конструктивісти спертися у своїх працях на культурну спадщину, використати національні традиції та врахувати кліматичні особливості.

Проте саме конструктивізм дав змогу створити в Україні (і не лише в Україні) споруди, які ввійшли до скарбниці світового зодчества. Цьому сприяли насамперед численні архітектурні конкурси та творче змагання професіоналів найвищого ґатунку. До найвідоміших конструктивістів належали І. Малозьомов, О. Вербицький, Г. Яновицький, Г. Швецько-Винецький, І. Мілініс, О. Молокін, Я. Штейнберг, а також росіянин О. Дмитрієв, майже вся творчість якого пов'язана з Україною.

Менш активними у пропаганді своїх позицій, але послідовними в реальному будівництві були архітектори, які використовували класичні принципи. Конструктивісти звинувачували псевдокласиків у тому, що вони нову організацію життя намагалися втиснути в старі архітектурні форми.

Але такі постулати відпадали, коли проект виконував майстер; цей напрям в архітектурі залишив твори високого мистецтва. На класицистичні традиції послідовно спиралися харків'янин В. Естрович, киянин В. Риков, львів'яни І. Багенський та Є. Червинський, архітектор з Кривого Рога В. Кундерт.

Третій напрям у стилістичній спрямованості репрезентований майстрами, які перебували в пошуках національної своєрідності. Одні з них надихалися формами дерев'яного зодчества, інші – українського бароко. Інтенсивний інтерес до відродження в архітектурі національних форм простежується у Д. Дяченка, М. Даміловського, В. Кричевського, Ф. Мазуленка та ін. У Львові пошуки національного стилю майже припинилися після смерті в липні 1919 р І. Левинського. Цей напрям залишив по собі відомі твори, але в подальші роки він був рішуче засуджений більшовицькими ідеологами, внаслідок чого чимало зодчих, які у своїй творчості спиралися на використання національної спадщини, були репресовані й закінчили життя трагічно.

Задуми зодчих значно випереджали реалії тогочасного життя, оскільки матеріально-технічна база будівництва перебувала на низькому рівні, а саме будівництво мало сезонну структуру: взимку будівельні майданчики завмирали, а робітники роз'їжджалися по селах, щоб навесні знову розпочати працю. Але нові споруди треба було зводити цілорічно, індустріальними методами. І вже на початку 20-х років вчені розробили технологію бетонування й мурування на морозі, з'явилися перші збірні стінові конструкції. Праця зодчих та інженерів в СРСР набувала державного значення, на часі було створення державних проектних і будівельних організацій.

*(Історія української архітектури / За ред В.Тимофієнка. – К., 2003. – С.402)*

### *Ансамблі адміністративних споруд*

У 20-ті роки значну увагу приділяли спорудженню адміністративних будинків різного рівня. Такими були банк у Донецьку (1930 р., архітектор - В. Естрович), Держстрах у Харкові (нині - Інженерно-будівельний інститут, 1927 р., архітектор - О. Молокін) та ін. Найбільшою адміністративною спорудою у Львові став восьмиповерховий Конторський будинок (1928 – 1929 рр., архітектор – Ф. Касслер), споруджений у формі функціоналізму.

Будинок Рад у Первомайську на Миколаївщині (1927 р., архітектор - В. Естрович) розміщений на центральній площі міста, куди сходяться три основні вулиці. Асиметричні форми розвиненої в плані споруди вирішено так, що композиційне завершені фрагменти фасадів ефектно замикають перспективи кожної вулиці. У розпланування вирізняються п'ять груп приміщень, кожна з яких має свій вхід і може експлуатуватися окремо. Домінуючою частиною є зал засідань зі сценою, вестибюлем і фойє. Крім залу, що використовується для театральних вистав, до комплексу Будинку

Рад входить розвинена група адміністративних приміщень, міська бібліотека з читальним залом, поліклініка та міський суд. Усі вони, хоч і несхожі за функціональним призначенням, майстерно об'єднані в єдине ціле. У вирішенні фасадів використано форми класицизму. Особливо парадним є вхід до залу засідань з шестиколонним коринфським портиком.

Найзначніший ансамбль адміністративних споруд зведено в Харкові на площі Дзержинського (нині - пл. Свободи), яка за планом архітектора В. Троценка складається з двох частин: круглої (діаметром близько 300 м) і прямокутної (430х115 м) з боку вул. Сумської. З висоти пташиного польоту площа за формою дещо нагадує хімічну реторту.

Головною спорудою на пл. Свободи є будинок Держпрому. Конкурс на його проект проведено в 1925 році. Багато зодчих намагалися вписати споруду в сектороподібну ділянку. Найбільше проектів репрезентували конструктивізм, але були й рішення у формах класицизму та модерну. Зокрема, І. Фомін уявляв Держпром у вигляді десятиповерхового об'єму в центрі з двома невеликими флігелями, Д. Дяченко трактував велетенську споруду у формах барокової та української народної архітектури. Першу премію отримав проект архітекторів С. Серафимова, М. Фельгера та С. Кравця, другу – О. Дмитрієва. Журі нагородило і придбало також роботи А. Білогруда, В. Гельфрейха, О. Щусєва та інших відомих зодчих. До реалізації прийняли проект, відзначений першою премією. Керівником будівництва призначили видатного інженера П. Ротерта.

Будівельний об'єм споруди – близько 350 тис. $м^3$. Вона являє собою архітектурний організм, що складається з дев'яти радіально розміщених корпусів. Усі корпуси об'єднані в три великі об'єми з двома проїздами між ними. Через кожен проїзд влаштовано по три мостових переходи на рівні третього, п'ятого й сьомого поверхів. Головне в композиції Держпрому – напрочуд досконале поєднання вертикально поставлених об'ємів-паралелепіпедів, які під час руху глядача теж ніби рухаються, накладаючись один на другий, а споруда зблизька розкривається в несподіваних ракурсах. Враження підсилюють горизонтальні смуги стрічок-вікон, які освітлюють приміщення споруди, та вертикальні, які акцентують розміщення сходових кліток.

Робочі приміщення управлінь найбільших промислових трестів згруповані за функціональним принципом і з'єднуються в горизонтальному рівні широкими коридорами, а у вертикальному – ліфтами та сходами. Передбачено великий зал засідань на 1000 і малий – на 250 місць, технічну бібліотеку з читальним залом, пошту-телеграф, їдальню-ресторан, невеликий готель, банківську й нотаріальну контори, радіостанцію та інші служби. У розпланувані є важлива особливість – кожен трест має доступ до приміщень і служб загального користування.

Конструктивною основою Держпрому є залізобетонний каркас із заповненням цегляним муруванням і подальшим ретельним тинькуванням гладеньких площин стін і косяків велетенських вікон. Важко назвати іншу

споруду, яка мала б такий великий вплив на архітектурну творчість і стимулювала б пошуки нових форм і прийомів художньої виразності.

Наступною складовою частиною ансамблю мав стати Будинок Уряду, на проект якого було проведено конкурс. Проте на визначеному для цього місці звели Будинок проектних організацій (1930 – 1933 рр., архітектори - С. Серафимов і М. Зандберг-Серафимова). Споруда складається з двох об'ємів, що наростають до центру і з'єднані легкими переходами з висотною частиною. Горизонтальні стрічкові вікна Будинку проектних організацій композиційно узгоджувалися з Держпромом.

*(Історія української архітектури / За ред В.Тимофієнка. – К., 2003. – С.414 – 415)*

### *Музика*

На початку XX ст., як і в другій половині XIX ст., українські композитори найактивніше працювали в хоровому жанрі, охоплюючи його розмаїті форми: обробки народних пісень, хорові п'єси, кантати. Художні здобутки в цій галузі виявляють прагнення митців збагатити зміст, драматургію і виражальні засоби елементами симфонізму (С. Людкевич), драматизації (К. Стеценко, Д. Січинський), максимально індивідуалізувати обробки народних мелодій (М. Леонідович, О. Коштиць, С. Людкевич).

Інтенсивно розвивається жанр солоспіву (Я. Степовий, Б. Підгорецький, Д. Січинський, С. Людкевич, І. Рачинський, Я. Лопатинський), де виразно проступає тенденція до психологізації художнього вислову, органічної взаємодії поетичних і музичних образів.

Оперний жанр поповнився сатиричними творами («Енеїда» М. Лисенка), героїко-символічними («Роксолана» Д. Сочинського), були спроби освоїти загальноромантичну тематику (опери В. Підгорецького, М. Гутковського, Б. Яновського).

Дедалі частіше з'являються самобутні зразки камерно-інструментальної музики, передусім фортепіанної (твори Я. Степового, Ф. Якименка, Л. Ревуцького, В. Барвінського та ін.). Зокрема, накреслився відхід від аматорсько-салонного музикування в бік професіональної творчості, розрахованої на концертне виконання. Камерні ансамблі (тріо, квартети) писали І. Рачинський, В. Рожалін, В. Лятошинський. Залишається репрезентована лише поодинокими зразками симфонічна музика. Як і раніше, брак відповідної виконавської бази не давав простору для розгортання діяльності українських композиторів у цій галузі.

Загальна тенденція до професіоналізації культурних процесів наклала помітний відбиток на інтенсивний розвиток музикознавства. Особливо вагомі наукові здобутки пов'язані зі сферою музичної фольклористики. Насамперед, дослідження Ф. Колесси, а також праці і збірники С. Людкевича, М. Лисенка, К. Квітки вивели українську науку про народну творчість на передові позиції світової етнології. Цей час характеризується активізацією української музичної критики (К. Стеценко, Я. Степовий,

Б. Підгорецький, І. Рачинський, С. Людкевич), що сприяло піднесенню професіонального рівня усіх галузей музичного мистецтва. Не забували українські автори також про музично-педагогічні проблеми. Це засвідчила поява ряду музично-теоретичних посібників і підручників (М. Тутковського, Г. Любомирського та ін.). Незадовго перед 1917 р. почали з'являтися і перші праці, присвячені історії музики (В. Миклашевського, М. Грінченка), окремі статті в журналах.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.3. – С.8 – 9)*

## *Микола Лисенко*
## *(1842 – 1912)*

У своїх обробках цього часу Лисенко уважно стежив за мелодичною виразністю та рельєфністю хорових голосів. Це помітно в обробках «Ох і закувала сива зозуленька», «Ой ти, зіронько та вечірняя». В кращих його хорових аранжировках фактура починає виявляти природу народного багатоголосся, наближається до стилю протяжних поліфонічних пісень (наприклад, «Туман яром, пшениченька ланом», «Та забіліли сніги», «Туман, туман, туманами»). Тут бачимо плавне, мелодично змістовне голосоведення, здебільшого засноване на варіантному розвиткові малюнка народної пісні, типову змінну кількість голосів, вживання їх паралельного руху, унісонів, характерних кадансів. Але найкращим, найдосконалішим зразком осягнення стилю народного багатоголосся була обробка «Чогось мені трудно, нудно!» (1903). Багата на мелізматику мелодія цієї розлогої ліричної пісні починається декламаційним заспівом (соло баритона). Широкий хоровий підхват, в якому так вільно, природно звучать голоси, часом йдучи паралельними звуковими потоками (тут трапляються й рівнобіжні квінти, тризвуки) або рельєфно самостійними лініями, накреслюється композитором настільки правдиво, ніби це органічне, багатоголосе єство пісні споконвіку притаманне їй.

Помітно прагнення Лисенка використати вільний рух голосів, варіантність підголосків і різного типу поліфонію для глибшого втілення музичного образу. Так, в обробках «Коло млина» та «Ой ти, зіронько та вечірняя» хорова тканина ніби зіткана з окремих поспівок мелодії. Вони часом становлять вільну імітацію мелодичних інтонацій або контрапункт, або імпровізаційне розгалуження ліричної мелодії.

У деяких аранжировках («Ой гай, мати») композитор на кульмінації вводить контрапункт, що є варіантом мелодії. Завдяки розспівності й внутрішній напруженості він сприймається як друга, рівноцінна мелодії лінія, а часом навіть звучить виразніше (аналогічні зразки: «Ой з-за гори, гей, та вилітали орли», «Ой на горі василечки сходить»).

Лисенко цікавився питаннями розгорненого відтворення пісенних сюжетів чи колізій.

Результативними виявилися спроби композитора поєднувати контрастні пісні в одноцілість, зокрема протяжну, розлогу з танцювальною (наприклад, «Стелися, барвінку», «Верховино, світку ти наш»). Плодотворним був і спосіб сюїтного компонування, особливо в Кводлібетах. Одна з «умов» компонування сюїт, віночків пісень – це пропорційність масштабно об'єднаних зразків. Однокуплетних, лише експозиційних проведень в цьому разі явно не вистачає для сприймання образу. Оптимальним виявився двоваріантний: експонуючий і розвиваючий. Така двофазність стимулювала творчий пошук, щоб якомога повніше розкрити потенції образу.

В обрядових циклах пісень – двох вінках «Веснянок», «Купальській справі», «Колядках і щедрівках (усі – 1897 р.), а також у «Веселлі» (1903) – специфічним стає добір зразків одного жанру, що повною мірою гарантує стильову єдність. Для драматургії циклів важливими були елементи сценічної дії, введення сюжетних ліній, які сприяли органічності композиції. Особливо цікавий задум та динамічна будова відзначали «Колядки і щедрівки», високо оцінені молодшою генерацією митців, зокрема К. Стеценком, О. Кошицем та С. Людкевичем.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.3., – С.53 – 54)*

## *Олександр Кошиць*
## *(1875 - 1944)*

Доробок Кошиця почасти виглядає як практична реалізація тих ідей і починань, які заповідав, але не встиг викінчити М. Лисенко. Однак обробки Кошиця становлять помітний крок уперед, і пошуки його йшли в річищі творчих новацій молодшого покоління композиторів.

Кошиць був великим пропагандистом української пісні, він сказав своє оригінальне слово і в творенні обробок, і в їх концертному втіленні.

Як і Леонтович, Демуцький, Ф. Колесса, Ступницький, Кошиць майже весь свій творчий хист віддав опрацюванню народних пісень. Доробок його в цій галузі досить великий і свідчить про інтерес митця до різних жанрів. Особливо любив він українські ліричні, лірико-епічні пісні та жартівливі, а також канти, обрядові (веснянки, колядки), релігійні пісні (догмати).

Свого часу Кошиць-диригент започаткував концерти, присвячені окремим видам пісень. Із студентським хором Київського університету він поставив у 1908–1916 рр. ряд блискучих театралізованих концертів колядок і щедрівок, далі веснянок, окремо кантів і псалмів та ін. В компонуванні збірок Кошиць продовжив традицію Лисенка – подавав десятками зразки різних жанрових видів пісень. Тут є героїко-епічні (їх небагато, але деякі становлять розгорнуті монументальні композиції), гуртові, побутові пісні, де найяскравіше відчувається спільність творчих засад Кошиця з Лисенком і Демуцьким, багато ліричних та лірико-епічних зразків. Велику частину складають аранжировки жартівливих і

танцювальних пісень, деякі з них мають характер вокального скерцо, музичної гри і навіть сценок.

Нечисленні Кошицеві обробки героїко-епічного плану охоплюють здебільшого історичні пісні. Це, наприклад, «Гей, не дивуйте», «Максим козак Залізняк», «Про Нечая», «Ой на горі та женці жнуть», «Пісня про Байду» та ін. Переважна їх більшість написана дуже просто: куплетність, маршовий характер, компактний акордово-гармонічний хоровий вигляд (здебільшого tutti), інколи інструментально-акомпануюча підтримка хором мелодії, виділеної соло чи сольною партією. Ці прийоми широко застосовувались в українській музиці.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.3. – С.60 – 61)*

## *Станіслав Людкевич*
## *(1879 – 1979)*

Серед ліричних пісень Людкевича можна розрізнити два способи опрацювання народної мелодії: акордово-гармонічний з мелодизацією голосів та елементами імітаційної поліфонії («Сонце ся сховало», «Марусенька по саду ходила») і поліфонічний («Ой співаночки мої»). Викінченим зразком зосередженої ліричної споглядальності, відтвореної через прослухування прозорих акордових вертикалей і водночас імітаційних перегуків голосів, була обробка «Сонце ся сховало». Характер розкриття музичного образу продиктований, власне, самою мелодією гармонічного складу, аранжування своїм стилем нагадувало хорові твори Л. Аренського, О. Гречанінова.

В обробці «Ой співаночки мої» цікаво поєдналися імпровізаційний сольний характер мелодії з канонічним опрацюванням. Людкевич першу її частину розкриває засобами канону, в другій - збирає голоси в компактні акордові вертикалі, підпорядковані єдиному мелодико-ритмічному малюнкові. Завдяки канонічній розробці мелодія не втрачає ні легкості звучання, ні імпровізаційності, навпаки – їх підкреслює імітація другого голосу. Кожну строфу композитор подає з якоюсь іншою гармонічною, фактурною або мелодичною видозміною, що оновлює звучання пісні.

Значну групу обробок народних пісень Людкевича становлять героїко-епічні та героїко-драматичні композиції. Це обробки історичної пісні «Ой Морозе, Морозенку» та зразки старогалицьких пісень на жовнярські мотиви.

Пісню «Ой Морозе, Морозенку» (1910) Людкевич опрацював ближче до традицій Лисенка – щодо характерності інтонаційного розкриття розспіву. Разом з тим автор досяг рельєфного музично-образного розвитку – від скорботного маршу, материнського оплакування героя до утвердження безсмертя його подвигу, вічної слави і шани народу.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.3. – С.76 – 77)*

## *Микола Леонтович*
## *(1877 – 1921)*

Головний принцип Леонтовича – тлумачення мелодії народної пісні як теми, що піддається, звичайно, вільному розвиткові. Розробляючи її, композитор майстерно поєднував засоби народної і професіональної поліфонії, всебічно використовував багаті можливості хорової інструментовки, темброві та фактурні контрасти, індивідуалізацію окремих голосів та пластичність голосоведення. Динамічне розгортання музики в його творах зумовлено глибоким проникненням у зміст народної пісні, її ідею, як щодо емоційного наснаження, так і виражальної місткості ладо-гармонічних особливостей мелодії. Як слушно відзначав П. Козицький, «він вклонявся не мелодійному візерункові, а суті: «душі» шукав пісенної і її мріяв відбити у звукових символах розкладки».

Леонтович увійшов в історію української музики передусім як автор хорових обробок народних пісень, які «є найоригінальнішим явищем серед усіх хорових мініатюр, якими так багата українська література початку XX століття». Йому належить близько півтораста зразків даного жанру, значна частина з яких була створена за радянських часів. Саме в останні роки життя композитор написав такі шедеври, як «Ой сивая зозуленька», «Діють півні», «Гра в зайчика», остаточні редакції «Дударика», «Мала мати одну дочку», «Прялі». Композитор багато разів повертався до попередніх варіантів, здійснював розмаїті редакції, постійно відшліфовував та вдосконалював пісню, знаходив можливості поглиблення її змісту, динамічнішого розвитку музичного вислову.

Багато пісень композитор опрацьовував для різних складів хору – мішаного, жіночого, чоловічого, дитячого. Серед них, зокрема, такі широко відомі мініатюри, як «Щедрик», «Дударик», «Черчик», «Ой з-за гори кам'яної» та інші, існують у варіантах для мішаного й дитячого хорів, причому «Дударик» має їх два (для дитячого або жіночого виконання) і один для мішаного. Пісня «Ой сів-поїхав» відома в трьох варіантах для мішаного хору і одному для чоловічого, «Черчик» має два варіанти для мішаного, один для дитячого або жіночого.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.4. – С.82)*

## *Микола Колесса*
## *(1903 – 2006)*

М. Колесса дотримувався варіаційної розробки мелодії, рівночасного поєднання названих ладів або їх видозмін. У кожному новому куплеті розширювався звуковий діапазон за рахунок поступового включення усіх партій. Завдяки збільшенню голосів гармонічна палітра ускладнювалась, посилювалась звучність хору.

Наведені приклади свідчать про художньо правдиве опрацювання народних зразків з урахуванням їх локальних особливостей. Це

відчувається в обробках поліських пісень, де на перший план виступають протяжність й наспівність. У таких, як «Повінь, повінь», «Ой там на горі», «Да лєцєлі гусоньки» останній звук мелодії звучить протягом чотирьох – п'яти тактів. Інші голоси поступово заповнюють усю партитуру (характерною щодо цього є весільна «Да лєцєлі гусоньки»).

Окрему групу становлять пісні Волині. Як уже відзначалося, вони багатоголосі. Тут більше, ніж в інших, виявлений підголосковий стиль. У парубоцькій «Ой чиє то сіно» відчувається поєднання академічного та народного стилів виконання. Останній особливо помітний у веденні голосів паралельними квінтами та в октавних закінченнях.

За допомогою рівнобіжних ходів квінтами у жіночій та чоловічій групах і їх координування утворюються своєрідні гармонічні сполуки, що відіграють важливу колористичну роль. Зазначена пісня привертає увагу не тільки довершеністю музики, а й поетичністю слова. М. Колесса вимогливо відбирав пісні, використовуючи найяскравіші за поетичним та музичним змістом.

Серед опрацьованих пісень інших етнографічних регіонів виділяються лемківські. Одна з кращих акапельних обробок рекрутська пісня «А як прийшла карта». Вона, як відомо, привабила у свій час також Л. Ревуцького, К. Стеценка, П. Козицького. Обробка, здійснена Ревуцьким, посіла почесно місце в українській культурі. Емоційну напруженість пісні М. Колесса підсилив гармонічними барвами.

Колоритна музична мова М. Колесси, що стала наслідком проникнення у специфіку та усвідомлення своєрідності народних мелодій, визначила найхарактернішу рису його творчості.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.4. – С.94 – 95)*

## *Лесь Ревуцький*
## *(1889 – 1977)*

Зачинателем цього напряму в українській радянській музиці можна вважати Ревуцького. В його творчості жанр обробок народних пісень посів одне з важливих місць. Не пориваючи зв'язків з класичними традиціями, він створив своєрідний тип вільної обробки з широким використанням різних видів поліфонії, включно до лінеарної та вишуканої щодо звучання сучасної гармонії. Це особливо виявляється в обробках з супроводом, котрий, як уже відзначалося, відіграє переважно самостійну роль, утворює індивідуальну лінію розвитку, доповнюючи і збагачуючи музичний образ.

Головним джерелом музичної мови є мелодія самої пісні. В процесі її опрацювання, коли вона стає тематичним матеріалом для розробки, мелодія певною мірою трансформується: то вона змінює тональність, то гармонізацію, то звучить повністю чи окремими частинами в різних тембрових комбінаціях (залежно від виражальних можливостей людських голосів).

Більшість обробок Ревуцький написав з інструментальним супроводом. Чудово володіючи засобами фортепіанної фактури й тембровою специфікою кожного регістра інструмента, він майстерно й з тонким музичним смаком створив для кожної окремої пісні відповідний акомпанемент, який відіграє значну роль у розкритті змісту пісні.

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.4. – С.96 – 97)*

### *Борис Лятошинський*
### *(1895 – 1968)*

Найвидатнішим досягненням в українській опері справедливо вважають народну музичну драму «Золотий обруч» Б. Лятошинського (лібрето Я.А. Мамонтова). «Золотий обруч» накреслив перспективи для стильових новацій національного мистецтва на засадах симфонізму.

Оперу «Золотий обруч» Б. Лятошинський створив за відомою повістю І. Франка «Захар Беркут». Яскраві народні характери, своєрідна краса народного побуту і звичаїв стали відправним моментом для написання монументального героїко-епічного полотна.

Працюючи над лібрето, композитор і драматург творчо переосмислили літературну першооснову, наголосивши ідею непоборної сили єдності народу, подвигу в ім'я Вітчизни. Саме ця сюжетна лінія стала провідною в музичній драматургії. Другу становлять соціальні зіткнення між простими людьми і воєводою Тугар Вовком, який порушив закони громади. Одержала розвиток і лірична лінія кохання Мирослави й Максима Беркута. Всі три лінії гостро-конфліктні. Навіть остання, пов'язана зі світлим почуттям кохання, драматизується: на шляху до шлюбу між Мирославою, боярською донькою, і Максимом, простим смердом, стали соціальні перепони. Весь інтонаційний лад «Золотого обруча» свідчить про глибокі зв'язки з народнопісенними джерелами. Національна основа музичної мови відчутна і в розгорнених вокальних характеристиках, і в речитативах. Майстерно використав Лятошинський оригінальні народні мелодії. На фольклорних зразках написані хореографічна інструментальна сцена «Гуцульський танець», ліричний хор «Ой кувала зозуленька» (веснянка) та веселий танцювальний хор «Гей, цора підківочки».

*(Історія української музики: В 6 т. – К., 1990. – Т.4. – С.94 – 95)*

### *Театр і кіно*

### **Лесь Курбас**
### **(1887 – 1937)**

Курбас Лесь (Олександр Зенон Степанович) – український режисер, актор, теоретик, перекладач. Народився в родині акторів. Заснував трупу «Тернопільські театральні вечори» (1915 – 1916), «Молодий театр» у Києві

(1916 – 1919), «Березіль» (1922 р., з 1935 р. – Харківський український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка), художнім керівником якого був до 1933 року. Був репресований. Помер на Соловках.

### *Як формулювати принципи сучасного театру?*

Перше, що типове для сучасного театру (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу – відбиття епохи), це перш за все визначення ролі актора в сучасному театрі. Тут роль актора занадто різко відмінна від його ролі в минулому.

Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається, як постулат. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). Тенденція до театру, як до виробництва. Відхід від будь-якої ілюзорності. Відсутність психологізму.

Коли актор не переживає, а грає, він користується певними засобами, з яких складає свій твір (роль). Буття є основою, на якій базується та чи інша свідомість, що осмислює час, у який живемо. Мені уявилась історія: стоїть на вокзалі поміщик у рукавичках, у теплих калошах, у шубі, який тільки-но виліз із саней, запряжених четвіркою коней, – він проводжав даму. Він дивиться вслід поїздові. Відчуття його (поміщика), звиклого до м'якості в побуті, до парфумів, подушок, – і зниження: він повертається додому, де те ж саме. Те ж саме і твори мистецтва минулих епох.

Уявіть на цій платформі не поміщика, а монтера в шкіряній куртці, з міцними руками, здоровими м'язами. Він не знає творів мистецтва, чудно почуває себе в обставинах пригнічення – з якими відчуттями він дивився б услід цьому поїзду?

У характері відчуттів буття увесь фокус театру. Ще приклад: людина на автомобілі (дивись: «Джіммі Гіґґінз»). Це змінило весь вигляд свідомості. Деструктивна робота до сьогоднішнього дня – це було виживання старого світовідчуття того поміщика. І тільки коли приходить технік і каже: «Годі мистецтва, давайте робити потрібні речі» – ці нові речі можна робити тільки з новим світовідчуванням. Оце дельта нового мистецтва. Поміщик у театрі не міг би механізувати, бо він у злитті з оточенням, а монтер панує над речами – це є характер його світовідчуття, усвідомлення можливості подолання матерії, доцільність роботи. В театрі це мусило вилитись у виробничий театр. Це закон, котрий мусив настати для театру, як настав уже в інших мистецтвах.

Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на принципі сучасного театру, можливість переживання остільки звужена, оскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої перейнятості тим, що він грав). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні неперервні ролі, тут, звичайно, це питання розв'язується залежно від типу

індивідуальності актора («нутра» чи техніки). Це не відповідь, оскільки переживання сучасного актора неможливе так само, як неможливе зараз створення твору мистецтва не сучасного. Я розумію, що у всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів (життєво-психологічному), робота не є творчістю – вона є більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах свідомих творів, складання з відомих частин. Через те ці твори художні (академічні), що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи.

Для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи – конструювання. Тут питання – чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман. Нічого цього в нашій роботі зараз бути не може. В нашу роль вкладено свідомість техніки знання, так що місця переживанню немає. Воно, переживання, не головне.

Що таке переживання на сцені? Актор так запалюється уявленою ситуацією, що він попадає в якийсь для себе, як для людини, дійсно новий стан, що з нього, очевидно, мусить народитись такий чи інакший його вияв.

У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманими, зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не змінюються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм і коли він усе виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Є «нерв» – актор настроєний активно, нема «нерву» – актор настроєний пасивно. Це схоже на пафос у грецькому театрі. В російському театрі питання хвилювання розроблялося без ніяких ясних наслідків. Хвилювання, не вкладене у схему партійності, яка кладеться в основу сучасного спектаклю, – це хвилювання своєї розв'язки ще не знайшло. Це хвилювання не є переживанням, про яке тут говорилося.

Момент емоції в театрі. Емоція: 1) може бути або заступлена (так і повинно бути), замінена певним виразом, мусить бути механізована; 2) або може бути так: монтування емоцій, викликаних певними рефлексами у актора. Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, ґротеск – такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри.

Ґротеск – на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. «Принцеса Турандот» – там справа на стику можливості монтажу емоцій як таких. У Мейєрхольда – коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій («Великодушний рогоносець»). Теоретично в сучасній творчості ніякого переживання не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це не так. Де тільки є питання форми чи питання конструкції, – чим більш талановито ці питання розв'язані, тим більшою мірою вони є продуктом того переживання – просторового, музичного чи психологічного, залежно від того, в якій

площині творець звик уявляти (приклад – «Марсельєза»). Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета. Сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує («Осінні скрипки» – М. Чехов зливався з дійовою особою). Не цікаво, чи актор переживає, чи ні, коли творить, важливо, що він дає.

### *Поправки до нашої системи виховання актора*

В нашій старій системі був дуже довгий шлях виховання учня: можна його скоротити. Обов'язково потрібні: техніка жесту, жест як технічний прийом, без обов'язкової психологічності, яка вже у нас була. Але, разом з тим, ухил в однобоку біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу.

Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі, – це живий актор, привабливий своєю особою і талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне.

Треба розглянути і розв'язати питання – наскільки робота, яку ми робимо, відповідає своєму призначенню.

Треба: 1. Маючи на увазі, що теми задач мелодрам, на яких ми виховуємо актора, дають йому обличчя на все життя, треба давати інші задачі. 2. Навчити техніці жесту: а) уміти робити жест; б) уміти зафіксувати; в) уміти зробити жест у плані зовнішньої фактури; г) уміти зробити жест театрально, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест. 3. Щодо перетворень, то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи із психології, залишаються психологічними,– відкинути, звернути увагу на перетворення дійові. 4. Роботу в масці поширити. 5. Уміння володіти ракурсами свого тіла. 6. Гра аксесуаром. 7. Не забувати імпровізації.

*(Курбас Лесь. Філософія театру. – К., 2001. – С. 68 –70)*

## І. Кавалерідзе
## (1887 – 1978)

Іван Петрович Кавалерідзе – відомий кінорежисер, драматург, скульптор-авангардист.

Невторованими шляхами йшов режисер І. Кавалерідзе в роботі з акторами. Він використовував актора, з одного боку, як типаж, прагнучи взяти від нього все найхарактерніше щодо зовнішності, а з другого – вмів працювати з виконавцями так, щоб дати їм змогу якомога виразніше показати на екрані свою творчу індивідуальність, надати життєвих рис образам-символам героїв, не обмежував їх функцією типажа чи натурщика.

У "Зливі" персонажі були загримовані у досить незвичайний для кінематографу спосіб: цариця і Понятовський – під мармур, їхні придворні – під фарфор, а селяни – під бронзу.

Пластичний образ мав містке навантаження, але був умовний, часом надто узагальнений. Режисер вимагав особливої виразності міміки, надаючи великого значення зовнішнім даним і пластичним можливостям актора.

*(Історія українського радянського кіно: В 3 т / За ред. Б.С. Буряка. – К., 1986. – Т.1. – С.156)*

## Олександр Довженко (1894 – 1956)

Довженко Олександр Петрович – видатний український кінорежисер, письменник, художник, заслужений діяч мистецтв УРСР.

Поставив кінофільми «Ягідка кохання» (1926), «Звенигорода» (1928), «Арсенал» (1932), «Аероград» (1935), «Щорс» (1939), «Мічурін» (1949), «Битва за нашу Радянську Україну» (1943), «Поема про море» (1958), «Повість полум'яних літ» (1960), «Зачарована Десна» (1964).

О. Довженко був, по суті, першим в Україні кінописьменником. Його кіносценарії, з одного боку, відповідали вимогам, поставленим перед літературними творами, а з другого – виступали основою високохудожніх, ідейно наставлених фільмів, які створили цілу епоху в історії кіномистецтва.

### *Від Сосниці до планети*

Для широкого кола глядачів і читачів Олександр Довженко відомий своїми тріумфами; іноді навіть може скластися враження, що творчі перемоги давались йому легко й просто. А тим часом варто доторкнутись до свідчень самого ж художника, зокрема до його автобіографії, щоб побачити, яким складним був шлях становлення митця, якою ціною давалося сходження на світові мистецькі вершини. Якби був створений розгорнутий фільм про самого Довженка, починаючи з юних літ і до тієї пори, коли ми почули від нього, що вже «вечоріє мій день»,– то це був би фільм про життя мужнє й багатотрудне, глибоко повчальне у своїй силі любові до Батьківщини, у послідовній синівській відданості своєму народові.

Ще юнаком відчалив Довженко від сосницького берега, але ніколи батьківська Сосниця не зникала з його очей. Упродовж усього життя трави рідного краю, ота казкової краси сіножать на Десні обвіювали художника своїми пахощами. Для Довженка, як і для багатьох художників, емоційні враження дитинства мали в собі силу неперехідну. Вони були невичерпні в своїй здатності живити й наснажувати, щораз виступати збудниками творчої енергії, і чи по найкращим цьому свідченням «Зачарована Десна»

написана Довженком уже на схилі віку, коли досвід художника і його філософські роздуми над життям сягали найдальших обріїв.

Життя Довженкове було мовби суцільним випробом на міцність, на вірність тому заповітному, що складало його духовну сутність.

Свій життєвий шлях, творчу свою еволюцію Довженко простежує в «Автобіографії» досить суворо. В дитинстві бачить себе «дуже мрійливим хлопчиком», схильним до споглядання. «Війну імперіалістичну,– пише він,– сприйняв як обиватель, не критично, і перших поранених, які завалили місто Житомир, приголомшував вигуками «ура», і разом із своїми учнями і колегами закидав їх квітами». В тоні сповідальному розповість Довженко й про той маловідомий факт, як під час наступу білополяків, працюючи в підпіллі, був він взятий у полон кінним роз'їздом. «Роз'їзд повівся зі мною виключно грубо,– читаємо в Довженка.– Щоб примусити розповісти про розташування наших частин, мене піддали умовному розстрілові». Чудом тоді йому вдалося врятуватися, далі він працював у Києві на відповідальній радянській роботі, був комісаром театру Шевченка. Потім дипломатична робота за кордоном, напружене чекання своїх шляхів у мистецтві, доведеться відчути гіркоти розчарувань, нарешті, буде «Звенигора», картина, що її Довженко, за власним визнанням, «не зробив, а проспівав, як птах»; в 1929 році з'явиться на екранах могутній «Арсенал», а наступного року «Земля», хоча навіть і цей шедевр не уникне двопідвального в дусі тих літ фейлетонного нападу, після чого, як пише автор, «я буквально посивів і постарів за кілька днів.».

Отже, шлях Довженків не був усипаний квітами; але тим значливішою в очах нащадків вимальовується постать людини, яка йшла до звершення своїх задумів з високо піднятим чолом, дорожила честю митця, жорству доріг долала з гідністю громадянина. Тільки високий розум і світла душа могли взяти для себе з усього пережитого своєрідний урок: «Я був багато хвалений і не раз осуджений за свої роботи і прийшов до висновку, що мірою поступу творчого життя повинно бути добро, а не зло».

Довженків заклик про потребу працювати на позитивних імпульсах був популярний серед творчої інтелігенції, зокрема серед його молодших колег. Доводилося не раз у братніх республіках зустрічати учнів Довженка, тих, кому пощастило бувати на його лекціях у Москві, кому він дарував години своїх розкішних імпровізацій. І щоразу як заповіт митця згадувались поради Олександра Петровича жити дружніше в творчому колективі, дбати про атмосферу доброзичливості, товариськості, адже це якраз і забезпечить оті самі позитивні імпульси, з якими у мистецтві значно легше і продуктивніше працювати. Довженка знали як людину бурхливої вдачі, він мав справді розкуту уяву, що єднала сучасне з вічним. Однак у творчому процесі – і це теж було повчальним – він умів дисциплінувати себе, йому притаманні були безжальна вимогливість, гостре чуття міри й смаку, що є, зрештою, свідченням високої естетичної культури.

Навіть у мистецькому середовищі Довженко сприймався як художник унікальний, він ніс на собі скарб мислителя. Фільми його заполонювали

глядача силою народності, буянням художніх образів, глибиною думки й почуття. В кожному кадрі вражає дерзкість новатора. Багатство й винахідливість уяви додавали краси Довженковим фільмам. Та хоч якою нестримною була поетична уява митця, всюди у його творах відчутна реальна основа. Люди найрідніші збережуть для нього силу взірця. Образ матері заступить собою всі інші. «Дід у фільмі «Земля»,– пояснює Довженко,– це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумак, чесний і незлобивий». Саме від нього й візьмуть початок образи знаменитих Довженкових дідів, що підуть по екранах планети як уособлення мудрості народу, як носії та оберігачі його вікових звичаїв, моральних і естетичних цінностей. Не звідкись, а з життя прийдуть у Довженкові задуми всі ті найколоритніші народні характери, які і в 20-ті роки, і пізніше постануть у кінострічках Довженкових та в його літературних творах як колективний портрет народу.

Від спостережень окремих, конкретних митець йшов до великих, збагачених уявою, поетично-філософських узагальнень. Для поглиблення образів твору він охоче користався засобами художньої символіки. Почувається, що Довженко цілком свідомо ставив перед собою завдання створити цілісний у своїй монументальній величі образ народу. Саме цим, треба думати, пояснюється намір Олександра Петровича екранізувати «Тараса Бульбу», твір, де геній Гоголя сягнув глибин народознавства. Благородному прагненню увічнити свій народ на екрані та в слові була підпорядкована вся Довженкова поетика, в якій поруч з барвами сучасними так багато важив фольклорний елемент, український епос, дума й пісня народна та ще неповторний у своїй національній яскравості гумор, дотепний і гострий, що теж допомагав відтворити найприкметніші риси народної вдачі.

Характерно, що в Довженкових фільмах і в літературних творах народ постає на вирішальних поворотах його історії, постає у дії, у звершеннях, у героїці й правдоборстві, де чи не найповніше виявляє себе народний характер. Революція, роки соціалістичних перетворень, Велика Вітчизняна з її трагізмом і всенародним подвигом – це головні сфери творчих устремлінь художника, це ті світи, в яких діють і з яких виростають Довженкові герої. Жити для них – означає боротись, дошукуватися високого змісту буття, з надією дивитись у майбутнє.

Іноді Довженкові закидали, що в його творах забагато патетики, що стиль його аж надто піднесений. Коли йшлося про народ, про людину, Довженко справді ставав поетичний, він був здатен захоплюватись. Але ті, хто закидав йому нахил до «високих слів», не хотіли помічати одного: що за Довженковим високим словом стояли й почуття високі, що його піднесеним стилем відкрито промовляла сама щирість душі, гордість художника за свій народ, постійне вболівання за людину, за її долю, за її майбутнє.

В роки Великої Вітчизняної війни Довженкове слово набуло справді епічного звучання. Учасники антифашистського мітингу представників українського народу, що відбувся 30 серпня 1942 року в Саратові,

засвідчують, з якою патріотичною пристрастю лунало там Довженкове звертання, адресоване всьому народові: «Стою на мітингу серед братів, і великий біль та гнів розпалюють мою душу. Стою лицем на захід, до моєї полоненої матері – України. Стою скорботний у тривозі, і перед моїм духовним зором розстилається вся, наче в огні, Україна».

Із глибини душі, з палкого почуття радянського патріота народжувались відомі Довженкові новели й статті часів воєнного лихоліття. З святого синівського обов'язку віддавався митець творінню бойової кінодокументалістики про визволення рідної землі, про звитягу й страждання народу. Оконний люд не раз бачив Довженкову сивину, за умов найтяжчих, фронтових знову розкривався творчою снагою все той же пристрасний, темпераментний, полум'яний Довженко, яким його знала країна, автор «Щорса», «Аерограда» і всесвітньовідомої «Землі», яка згодом буде визнана одним із дванадцяти найкращих фільмів усіх часів і народів. Напруженою працею позначені в Довженка роки повоєнні. Фізичне здоров'я підірване, але дух не втрачає своєї бентежної сили, виявляючи себе то в п'єсі «Потомки запорожців», то в «Поемі про море», то в щемливих сторінках «Зачарованої Десни» – книги любові, туги і прощання. Відгукуючись на поклик життя, з'являється Довженко в степах, іде під палючим каховським сонцем, він свій серед людей праці, до нього горнеться молодь, яку він хотів би бачити в усьому прекрасною. Тим-то часом йому хотілося остерегти молоду людину від здрібнення, очерствіння душі, від споживацтва та інших спокус, нагадати їм про високість людського покликання і в нові часи, – в цьому Довженкові теж вбачалось одне з найважливіших завдань мистецтва...

Дивовижно багатогранним був Довженко у своїй невпокійливій творчості. І в своїх фільмах, і в літературних, різних за жанрами творах, зокрема у своїх блискучих, сповнених філософської думки щоденниках, Довженко постає перед нами багатющою творчою індивідуальністю, одним із наймогутніших художників сучасності. Погляд його раз у раз засягав у майбутнє, де він бачив людину ближчою до щастя, мудрішою у взаєминах, дбайливішою у ставленні до природи; там – в умовах нічного миру – людство малювалось йому на вищому щаблі розвитку, в його зоряні благословенні години.

Художник-гуманіст, активний учасник руху за .мир, за дружбу і взаєморозуміння між народами, Олександр Довженко мав цілковите право сказати про себе:

– Я належу людству...

Творча праця сосницького чародійця протягом багатьох років звершувалась під увагою світової мистецької громадськості. На його фільми відгукувались Берлін і Париж, Прага і Рим, Токіо й Нью-Йорк. Довженка називають поетом екрана, фахівці в різних країнах досліджують художню структуру його фільмів, вивчають їхню образність, ритміку, намагаючись розгадати таємниці мистецького дива, пояснити вражаючу виразність кадрів, що стали нині класичними.

За Довженком утвердилась слава митця феноменальних можливостей, першокласного майстра світового кіно.

*(Довженко і світ. Творчість О.П. Довженка в контексті світової культури: Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / Упоряд. С.П.Плачинда, передмова О.Гончара. – К., 1984. – С. 7 – 10 )*

## Сергій Параджанов
## (1924 – 1990)

Параджанов Сергій Йосипович – відомий український і вірменський кінорежисер, народний артист УРСР з 1990 року. На Україні створив фільми «Наталія Ужвій», «Золоті руки», «Думка», «Перший хлопець» (1958), «Українська рапсодія» (1961), «Квітка на камені» (1962), «Тіні забутих предків» за повістю М.Коцюбинського (1965) та ін. Заарештований у 1973 році, звільнений у 1977-му.

...Як парадоксально це не прозвучить, але він був великим громадським діячем, одним з тих людей, хто підготував грунт для змін в нашому суспільстві. На відміну від Андрія Дмитровича Сахарова, котрого ми знали як полум'яного трибуна, активну, помітну особистість в боротьбі за права людини, Параджанов протистояв системі пригнічення, нівелювання особистості стихійно, непередбачувано, підсвідомо. Над багатьма речами, що відбувалися в нашому житті – в тому числі і за часів перебудови,– він начебто посміювався, іронізував. Усім здавалося, що він поза політикою, що ніщо у цій сфері його не цікавить.

Але зараз зрозуміло, що Сергій мав якесь особливе соціальне чуття, був «заряджений» активним демократичним, громадським потенціалом, до якого більшість із нас тільки-но підступається. Він не терпів насильства. Він вірив у святі одвічні істини. Він до кінця своїх днів сповідував свободу і незалежність кожної людини, національну суверенність будь-якого народу. І ми не маємо права забувати про його участь у долі України, вплив на реальні процеси національного відродження такого митця і громадянина, як Сергій Йосипович Параджанов.

Його можна назвати великим інтернаціоналістом у найвищому розумінні цього поняття. Сергій завжди виступав за національну незалежність, суверенність кожного народу і водночас самим собою уособлював якісь принципи загальнолюдської єдності, невіддільності культур, націй. Кожну землю, яка давала йому притулок, Параджанов відчував і розумів по-своєму. Можливо, саме тому і створював глибоко національні стрічки, які стали гордістю не лише окремих народів, а й людей усього світу.

Він зробив для нашого народу те, що не вдавалося зробити найвідданішим його синам. Саме він став біля витоків відродження культури України, становлення духовності народу, його традицій. І донині в

ряду найкращих творів українського національного кінематографа одне з перших місць посідають «Тіні забутих предків». Мабуть, все це сталося не лише тому, що він як людина і як митець був надзвичайно обдарованим від природи. Просто він уже тоді визначав час, а не час керував ним.

На Україну Сергій приїхав у першій половині 50-х років. Активна творчість його припала на 60-ті роки, коли більш-менш вільно можна було робити все, кожному сповідувати своє, заповітне. Сергій обожнював усі сфери культури, усі музи. Він захоплювався Данте, Шекспіром, любив і знав балет, був музично освіченою людиною. Він здавався своєрідною ходячою енциклопедією з питань мистецтва, і це при тому, що іноді був абсолютним невігласом в багатьох чисто житейських питаннях.

В основі його виховання, світогляду, внутрішньої культури лежали глибинні інтелектуальні пласти. Але це було настільки приховане і водночас настільки стихійно виявлялося, що ми іноді дивувалися, коли він раптом засвідчував широку обізнаність, легко і невимушено цитував поетів, письменників, філософів, коли раптом починав показувати якісь балетні па, співати. Це було дивовижно! Хоча розумію, тут не обходилося без талановитої режисури, якої Сергій не полишав ніколи – ні в побуті, ні в спілкуванні, ні в творчості.

Він був, як я вже казав, «заряджений» величезним потенціалом, коріння якого мені важко зараз простежити. Але те, що в основі його мистецького, громадянського світогляду була велика інтелектуальна «прокладка», в цьому я не маю сумніву.

Він виявляв величезну любов і мало не язичеську пристрасть до народних джерел. Тут Сергій обожнював буквально все. Взагалі це язичник, який умів заперечувати і обожнювати, іронізувати і захоплюватися, лицедіяти і бути надзвичайно серйозним.

До нього тяглися, як до свічки. І не лише вся тодішня творча інтелігенція, кращі прогресивні сили України. Сергій компанії не обирав, в його квартиру на площі Перемоги міг потрапити кожен. Це був якийсь прохідний дім, справжній вавілон, що якнайкраще характеризував свого господаря...

...Об'єднував він навколо себе людей не стільки завдяки своїм естетичним принципам, скільки світоглядним, культурним позиціям...

...Прихід Параджанова в тюрму був неминучий, невідворотний. І страшний цією невідворотністю. Страшний тим, як усе це робилося. В його квартирі чи не завжди серед гостей були присутні люди з органів. Вони працювали чітко, непомітно, контролюючи кожну репліку, кожен крок. Ми цього не усвідомлювали. Вели відверті розмови, дискутували з приводу найрізноманітніших проблем. І все ж Сергія досить довго не позбавляли волі...

Його неприйняття системи, режиму пригнічення особистості виражалося в творчості, в способі мистецького мислення, в громадській «зарядженості». Органам знадобився час для аналізу цього явища, для усвідомлення того, що найзгубнішими для їх системи знаків є цілковита

свобода, незалежність, з якою Параджанов іде до мільйонів людей. Це була бомба уповільненої дії, закладена під систему, що суперечила гармонійному розвитку особистості, перекручувала суть одвічних істин і понять, не дозволяла ніяких самовиявів.

Безумовно, за те, що Параджанова ув'язнили саме у нас, в Україні, що його тут розіп'яли, як Христа, ми несемо відповідальність. Проте наш народ не винен у цьому... Винен механізм репресій, механізм ізоляції кращих сил суспільства, людей, котрі своєю діяльністю, своїм існуванням віщували майбутні зміни.

*(Сергій Параджанов. Зліт. Трагедія. Вічність: Твори, листи, документи, архіви, спогади, статті, фото / Упоряд.: Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк. – К., 1994. – С.222 – 226)*

## Катерина Білокур
## (1900 – 1961)

Білокур Катерина Василівна – український живописець, народний художник УРСР.

Катерина Білокур – плоть от плоті свого народу, воістину його славетна донька. Не отримавши навіть початкової освіти, вона вчилася сама: оволоділа граматикою, багато читала, а душа прагнула чогось неосяжного.

Достовірно, «з натури» змальовуючи кожний листочок, пелюсток, художниця ніколи не зривала квіти, вважала їх живими істотами, називала діточками.

На деяких картинах є її власноручні підписи: «Малювала з натури Катря Білокур». Дійсно, то були реальні «портрети» квітів, але одухотворені, опромінені любов'ю митця, піднесені до Образу, Символу, Знаку.

Отже, найважливішим в її творчості є квіти – «очі Землі, душа Землі», найкраще, що може зрости на рідному обійсті. Квітуча земля Богданівки, космічні вітри, з допомогою яких закликала до себе майстриня вірних друзів, буяння власної фантазії, талант, даний батьками і Богом, складали сутність цієї незвичайної жінки. Вона володіла рідкісним даром художника – абсолютним відчуттям кольору, як музикант чи співак абсолютним слухом. Її фарби співали, вона осягла неабиякого вміння писати чистими кольорами. Усю площину картини і навіть тіні, що вдається далеко не всім митцям, вона геніально поєднувала в загальну композицію. А це дається талантом і дивовижною фанатичною працездатністю.

Квітковий світ замінював їй тепло дому, села, виростаючи від маленької пелюстки до масштабів космосу, вселенського з'явлення краси, яка заполонювала її ніжну натуру. В тому маєві квітів вона забувала про свою недолю і знаходила розраду, що зігрівала її чутливе серце. Через квіти пізнавала натуру, людину, всенький світ. Вона оспівувала квіти у картинах і в листах: «А квіти я буду малювати і малювати, бо я так люблю над ними

працювати, що й слів не знайду, щоб висказати ті почуття до їх любові – моєї любові!»

Художня манера Білокур сформувалася ще на початку 30-х років і майже незмінною залишалася в усі творчі роки. Пензлики саморобні, тоненькі – сприяли делікатному письму, мазочок на картинах рівний, деталі скрупульозно виписані, живописний шар прозорий, кольори від лесування ніби світяться. Суголосся барв на палітрі нагадувало соковитий рослинний килим, на якому виділяються голівки квітів з яскравими листочками, що зросли на благодатній українській землі. У вишуканій композиції «Квіти за тином» (1935) півонії, мальви, лілії з вологими від роси пелюстками, братки ромашки кручені паничі та ще безліч розмаїтих квіткових образів постають перед нами в усій своїй повноясній красі, пливуть у прозорому повітрі, сповнені пахощів і сили зростання, глибини соковитого тону і напівтону. Царює в цьому едемі гармонійний лад, де є містинка кожній квіточці, усякій травинці, найменшому зеленому листочку і де усе згадане виповнюється тремтливим буттям природи, вивершується уявленням про земну довершеність.

Оволодівши майстерністю малювання, створивши власний індивідуальний метод зображення дійсності, Білокур прагнула показати свої картини знавцям, художникам. (Уже було створено такі шедеври, як «Берізка», 1934, «Квіти за тином», 1935).

Допоміг випадок чи доля усміхнулася їй – Катерина Василівна почула по радіо пісню «Чи я в лузі не калина була?» у виконанні Оксани Петрусенко. Спрагло захотілося подякувати співачці, розповісти про себе ще й пучечок калини намалювала і надіслала разом з листом до Київського оперного театру. Оксану Петрусенко глибоко зворушив лист і малюнок. Розповіла про незвичайну долю богданівки Василю Касіяну і Павлові Тичині, а далі, за їх порадою, звернулася до Центру народної творчості в Києві, звідти надіслали рекомендацію до Полтави. І розпочалася дорога до визнання. Полтавські художники тепло і щедро зустріли і Білокур і її твори.

*(Розсошинська Н., Білокур О. Вступна стаття // Катерина Білокур. Фотокнига. – К., 2001. – С. 8)*

### *Шістдесятники*

Шістдесятниками називають плеяду молодих інтелігентів, що розпочали свій творчий шлях на межі 50 – 60-х років, одразу привернули до себе увагу не лише талантом, а й мужньою громадянською позицією та національною гідністю.

Це були люди різних професій, здебільшого творча молодь – поети, прозаїки, критики, перекладачі, художники, науковці, студенти, робітники. Усіх їх об'єднувала активна життєва позиція, небайдужість до болючих проблем, що постали перед суспільством у переломний час, інтерес до минулого України і намагання змінити на краще її майбутнє.

До найвідоміших постатей шістдесятників відносять: І. Дзюбу, І. Світличного, Є. Сверстюка, І. Драча, М. Вінграновського, В. Шевчука, Є. Гуцала, А. Горську, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Стуса.

### Василь Симоненко
### (1935 – 1963)

Ти знаєш, що ти – людина?
Ти знаєш про це чи ні?
Усмішка твоя – єдина,
Мука твоя – єдина,
Очі твої – одні.

Більше тебе не буде.
Завтра на цій землі.
Інші ходитимуть люди,
Інші кохатимуть люди –
Добрі, ласкаві й злі.

Сьогодні усе для тебе –
Озера, гаї, степи.
І жити спішити треба,
Кохати спішити треба –
Гляди ж не проспи!

Бо ти на землі – людина,
І хочеш того чи ні –
Усмішка твоя – єдина,
Мука твоя – єдина,
Очі твої – одні.

*(Василь Симоненко. Народ мій завжди буде: Вірші та казки. – К., 1999. – С.57)*

### Ліна Костенко
### (1930)

*Альтернатива барикад*

На історичних перекатах,
в чаду чиєїсь маячні
люди завжди на барикадах,
знають про це чи ні.
Барикади цегли – проти бездомності.
Барикади поезії – проти бездимності.
Барикади совісті – проти берій.

На барикадах – не до фанаберій.
А комунари – як комунари.
Кому лафет,
а кому і нари.
Мужність не дається напрокат,
Не бува бароко барикад.
Фуркне з купідонія потеруха,
коли свисне куля біля вуха.
Так що відійдіть, будь ласка,
хто боїться бути збитим, наче в кеглі.
Смерть – це ще не поразка.
В порожніх боях
теж бувають полеглі.
Злазте з барикад, герої до першої скрути,
І припиніть міщанські тари-бари.
На барикадах мають право бути
повстанці, вороги і санітари.

*(Поезія: Ліна Костенко, Олександр Олесь, Василь Симоненко, Василь Стус. – 2-е вид. – К., 2003. – С. 181 – 182)*

**Василь Стус**
**(1938 – 1985)**

Як добре те, що смерті не боюсь я
і не питаю, чи тяжкий мій хрест,
що перед вами, судді, не клонюся
в передчутті недовідомих верст,
що жив, любив і не набрався скверни,
ненависті, прокльону, каяття.
Народу мій, до тебе я ще верну,
як в смерті обернувся до життя
своїм страждальним і незлим обличчям.
Як син, тобі доземно уклонюсь
і чесно гляну в чесні твої вічі,
і в смерті з рідним краєм поріднюсь.

*(Поезія: Ліна Костенко, Олександр Олесь, Василь Симоненко, Василь Стус.– 2-е вид. – К., 2003.– С. 262)*

***Український андеграунд (мистецтво 60-х – початку 80-х років)***

За часів тоталітаризму всі мистецькі напрями авангарду (фольклоризм, абстрактне мистецтво) були приречені на існування в андеграунді.

Політика тоталітарного режиму в галузі мистецтва спиралась на тезу, що мистецтво має бути зрозумілим народу, і спрямовувалась на заборону будь-якого новаторства, вбачаючи в ньому прояви вільнодумства, а в питанні художньої форми перевагу надавали загально-визнаним традиційним класичним зразкам.

Художній рівень мистецтва тієї доби, якщо підходити до нього лише з художніми вимірами, визначали М. Бурачек, Ф. і В. Кричевські, О. Шовкуненко, К. Трохименко, Г. Меліхов, В. Костецький, Т. Яблонська, чия творчість не вміщується у рамки режиму. Реалістичні або неокласичні тенденції, властиві їхньому мистецтву, як загальні у художній культурі доби, було б неправильно пояснювати однією лише тоталітарною примусовістю.

Центрами ж художньої та інтелектуальної опозиції, де формувалось неофіційне мистецтво, були майстерні Ф. Манайла (Ужгород), Р. Сельського (Львів), у Києві – квартири М. Гетьмана та М. Трубецької (учениці М. Бойчука), оселі С. Параджанова та Г. Гавриленка, майстерні В. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської та В. Зарецького, М. Грицюка, будинок Г. Кочура (Ірпінь) та квартира І. Світличного. В енергетичному полі цих непересічних індивідуальностей визрівала контркультура шістдесятників.

В Україні консервативні тенденції тоталітарної культури виражалися чи не найповніше і концентрованіше, офіціоз був провінційно важким, беззастережно душив усе «чужорідне». Загальновідомим є жах українця перед тавром «націоналіст» – наслідком були заслання, загибель у концтаборах та в'язницях. І тому починаючи від 60-х років постійною в українському мистецтві стає тема національного відродження, ствердження значення національної культури, що було певною формою політичного протистояння режимові, але взагалі стало етнічним критерієм неофіційного мистецтва.

Фольклоризм був властивий усім видам творчості. Цікавість до видатних майстрів-самоуків, вихідців із села – М. Примаченко, К. Білокур, Г. Собачко – формувала відчуття безперервності у національній художній традиції. Звернення професіоналів до джерел народної культури – так званого «козацького ренесансу», орнаментації вівтарів, народної культури – сприяло опануванню стилістикою, духовною енергетикою народної творчості.

Відроджувались, розвивались, по-новому сприймались національні джерела культури київськими митцями – А. Корською, В. Ламахом, І. Марчуком, В. Задорожним, О. Заливахою, Л. Симикиною, які разом з митцями т.зв. «суворого стилю» (М. Вайнштейн, В. Рижих, О. Орябинський, З. Лерман, І. Григор'єв, М. Антончик) були першою опозицією соцреалізмові. Вони звернулися до джерел наївізму, мудрості та знакової змістовності архетипних образів. Образотворчий фольклоризм був властивий і творчості митців Західної України. У творах Ф. Манайла, Е. Контратовича, А. Коцки він поєднався з європейськими традиціями фовізму та наївізму. Взагалі своєрідність «нефольклорного» напряму

виявилась у переплетенні традицій національного, народного і світового мистецтва. У творчості І. Марчука, А. Антонюка через етику та образну метафоричність фольклору були сприйняті експресіонізм, сюрреалізм. Творчість цих митців тісно пов'язана із загальними проблемами радянського мистецтва 70-х років, з його цікавістю до національної історії та до місцевих традицій, з його метафоричністю та особливою увагою до морально-етичних проблем.

Творчість митців «нефольклорного» напряму протистояла «шароварному фольклоризмові», який репрезентував Україну на «декадах дружби народів».

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С.115 – 116)*

### *Постмодерністські риси української літератури 80 – 90-х років*

Хоча постмодернізм в Україні не став тотальним явищем, але на цей час в українській культурі з'явилася статистично достатня кількість відповідних робіт, які створюють певну загальнокультурну ситуацію.

У літературі, безпосередньо орієнтованій на постмодернізм, працюють поети таких угруповань, як «Бу-ба-бу» (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) та «Нова дегенерація» (П. Андрусяк, С. Процюк, І. Ципердюк).

Найяскравіше представлена постмодерністська свідомість у творчості Ю. Андруховича. В його «Московіаді» та «Перверзіях» оркестрація жестів постмодернізму як стилю доведена до неймовірної насиченості та віртуозності.

Основні принципи постмодернізму задекларовані в маніфесті «Бу-ба-бу» так: «Суть нашого шляху – скепсис та іронія. Іронія не терпить прямих позитивних тверджень, тому ми відкриті й недогматичні... Ми знаходимося на магістральній лінії світового мистецтва, до якої ми певною частиною своєї скромної творчості маємо честь належати. З нами усміхнений Буба і воскреслий Христос. З нами Рабле і Котляревський... Ми урбаністичні. Вважаємо, що Україна мусить завоювати свої власні міста. Будь-яке хуторянство пахне резервацією. Місто – це комплекс, історико-культурна товща, це друга природа, це легенди і міфи, це сюжети з подвигами і розлуками... Ми національні. Ми слугуємо рідній нації тим, що слугуємо рідній мові. Наша мова – відкрита система. Це означає, що вона – об'єкт не просто любові, а й забави. Мова не терпить нудотності. Гра є найдосконалішим виявом творення, а мова любить, щоб її творили. Ми карнавальні. Карнавальність, однак, полягає не тільки й не стільки в масках. Карнавал поєднує непоєднуване, жонглює ієрархічними цінностями, провокує найсвятіші ідеї, щоб врятувати їх від закостенілості й омертвіння. Ми синтетичні, в розумінні – різнобічні. Ми займаємося поезією, прозою, літературознавством, кіно, музикою, телебаченням, масовими фестивальними збожеволіннями».

Сума постмодерністських прийомів: фрагментарність, нульовий синтаксис, візуалізація тексту, імморалізм, а також тип автора-трикстера, протилежний традиційному для класики автору, деміургові, пророку, – характерні для творчості І. Андрусяка, С. Процюка, І. Ципердюка («Нова дегенерація»). Поліфонічність позиції автора-трикстера помітна в несподіваному фіналі новел І. Ципердюка: «А посеред майдану Незалежності демонічно сміється підвішений за ребро Байда»; «Нинішним ранком вже вкотре застрелився Хвильовий». Неоднозначність, непослідовність позиції авторів в групі «Пропала грамота» (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) досягається багатомовністю, пародіюванням стереотипів («Київ! Місто кохання і каштанів.»; «Я з'їв котлету, зроблену з корови»; «Я прийду весь у втомі з роботи».

Риси постмодернізму можна помітити і в інших авторів, наприклад у В. Шевчука, в суржикових гротесках Богдана Жолдака, у творчості письменників з «Галицької прозової школи» Ю. Іздриката, В. Єшкілева.

У театрі прикладом послідовно постмодерністської естетики є «Гамлет-Лабіринт» О. Ліпцина. Текст Шекспіра відкріплено від окремих персонажів – він довільно «плаває», перетікаючи від Офелії до Гертруди, від Гамлета до Гільденстерна тощо. З тієї ж причини Гамлета може грати жінка, текст сам обирає собі носія. Пропонується версія нескінченної гри, яка залучає до себе все і всіх.

Кіномистецтву (фільм К. Муратової «Три історії») ідеально пасує постмодерністське прочитання. А в декларовано постмодерністському фільмі «Сьомий маршрут» М. Іллєнка не тільки зібрано букет постмодерністських прийомів (гра з жанровими можливостями кіно, з історичними станами його розвитку, підкреслення штампованості елементів сюжету), але й на тематичному рівні подано роздуми над постмодерними вимірами сучасної України. Зображено Київ, у якому паралельно існують (створюючи одна для одної іронічне тло) системи цінностей ще не «покійної» радянщини та «недонародженої» українськості й тріумфального поступу міжнародного капіталізму.

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С.204 – 205)*

### *Постмодернізм в українському живописі*

Виникнення школи українського постмодернізму в живописі пов'язують із Манежною виставкою 1988 р. (іноді її називають «українська хвиля», «український трансавангард»). Найцікавіші художники постмодернізму – А. Савадов, О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Харченко, О. Голосій; художники групи «Паризька комуна», «Вольова грань національного постмодернізму», «Одеської школи» – О. Ройтбуд, В. Рябченко, С. Ликов та ін.

Своєрідною емблемою українського постмодернізму стала картина Арсена Савадова «Смуток Клеопатри» (1987 р.). На ній зображено

чоловікоподібну матрону верхи на тигрі. Картина сповнена іронічної цитатності: широкоплеча Клеопатра подібна до «Колгоспниці» В. Мухіної, титанічних «баб» Є. Вучетича; та й сама композиція – це парафраз «Принца Бальтазара-Карлоса» Д. Веласкеса. Це звернення до Веласкеса, мабуть, не є випадковим, тому що Київ у колишньому Радянському Союзі мав єдиний оригінал цього художника – «Інфанту Маргариту», яка визнана своєрідною візитною карткою міста, а сам Київ – містом Веласкеса. Суто київські асоціації викликає картина позою Клеопатри, яка нагадує кінні пам'ятники Богданові Хмельницькому та Щорсу, і вільно варіює тему «українського хаосу».

Сама картина – це своєрідна надметафора з невичерпністю змістів та ходів, натяків на щось, що може й здійснитися, й не здійснитися в ролі значеннєвого образу.

Образний лад картини конструктивно вивірений, і водночас вона невимушено артистична за виконанням. Особливий настрій створюється зухвалістю кольорового рішення: червоний контур навколо фігури тигра, блакитний жезл у руці, драпірування, а також доісторичний пейзаж, низька смуга обрію.

Кожна деталь – як вулкан чи рокальна абстрактна деталь на першому плані – підсилює двоякість, абсурдність, псевдореальність картини.

У статиці картини відчувається свідомо прихована автором енергійність, а у вмінні деформувати форми – своєрідна антипластика.

Картина не вписується в жодну зі звичних систем художнього мислення: в ній є щось від холодного раціоналізму «гіперреальності», є відгомони гри «концептуального мистецтва та сюрреалізму, певна екзотика соц-арту і чуттєвості абстрактного експресіонізму»; а загалом їй притаманні глибокий постмодерністський метафоризм, який принципово відрізняється від традиційної метафоричної асоціації, де є загадка та відгадка, мораль притчі, на яку натякає автор.

Творчість українських художників надзвичайно різнопланова. Тут трапляються неоромантизм і психоделіка, експресіонізм і неоархаїка, можна зустріти елементи соц-арту та реалізму. Наприклад, представникам одеської чи, як її ще називають «південноросійської» школи живопису (О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов, В. Трубникова та ін.) притаманні вишукана красивість, камерний ліризм, м'якість, загострено чутлива виразність спонтанного художнього жесту та, як багатьом сучасним митцям, численне цитування з класики світового мистецтва. Не зважаючи на загальні риси, кожний має індивідуальні пріоритети: у В. Харченка це – Північне Відродження і бароко, для С. Ликова – неоархаїка. Картини В. Трубникової наповнені містицизмом, постмодерністською символікою: сфінкси, Медузи-Горгони, коринфські капітелі. Парадоксальні ситуації миротворчості, образи-емблеми, образи-символи трапляються і в картинах В. Рябченка, які завжди гарні за колоритом, декоративні.

*(Мєднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002. – С.205 – 206)*

«Перебудова» прикметна передусім поступовим зняттям найрізноманітніших табу – від нерішучої реабілітації М. Хвильового, В. Винниченка на початку 80-х років до повного розкриття спецсховів, зняття будь-яких заборон з історичних постатей, національно-духовної проблематики, закордонних зв'язків. Цей процес розгорнувся на повну силу з проголошенням незалежності України.

У 1988 році починає виходити «Українська літературна енциклопедія», у 1989 році – «Повне зібрання творів Т. Шевченка». Видаються історичні праці М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Аркаса, Д. Яворницького, Олександри Єфименко, С. Єфремова та ін. В усіх журналах і видавництвах друкуються досі заборонені твори українських письменників, істориків, етнографів, економістів, політологів тощо. Засновується ряд нових видавництв («Обереги», «Основи», «Рада», ім. О. Теліги, Видавничий дім «КМ Асасіетіа», «Просвіта», «Абабагаламага» та ін.), журналів в столиці та областях (житомирський «Авжеж», Івано-Франківський «Четвер», «Хроніка-2000», «Соняшник», ВУС, квартальник «Світовид», «Тернопіль», «Чернігів», «Кур'єр Кривбасу», полтавська літературно-краєзнавча «Криниця», кіровоградська «Вежа», «Пам'ять століть», «Холодний Яр» в Черкасах, харківський «Український засів» та інші), газета «Літературний Львів», змінюють назву й змістове спрямування часописи «Жовтень» («Дзвін»), «Прапор» («Березіль»), «Радянське літературознавство» («Слово і час») та ін. Великих змін зазнає національна освіта: створюються нові підручники, у школах і вузах обов'язковим стає вивчення української мови, історії, народознавства. Активно налагоджуються культурні зв'язки з закордоном, особливо з українською діаспорою, яка нарешті одержує змогу безпосередньо включитися в розбудову незалежної України. Донедавна спорадичні чи й підпільні контакти стають повнокровними й нормальними, об'єднуючи все тісніше два береги українства.

На 60 – 90-ті роки припадає активна діяльність Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ) у Франції, Канадського інституту українських студій (КІУС) при Альбертському університеті (Едмонтон, Канада), українознавчих кафедр і відділень університетів (Гарвард, США; Торонто, Канада та ін.), Українського Вільного Університету в Мюнхені (УВУ), об'єднання українських письменників у Канаді «Слово», Української Вільної Академії наук (УВАН) у США, Об'єднання митців українців в Америці, очолюваного видатним скульптором М. Черешньовським, та ін.

Зробили свій помітний внесок у пропаганду української культури й літератури видавництва «Сучасність» у Мюнхені, «Смолоскип» ім. В. Симоненка, яке перемістилося в Україну, «Пролог», «Українське слово» в США й Канаді, «Червона калина» в Нью-Йорку (тепер і у Львові) та ін. У 1961 р. почав видаватися журнал «Сучасність», який з 1991 р. уже друкується в Україні. Культурне життя українського зарубіжжя

висвітлювалося на сторінках журналів «Нові дні», «Діалог» (Торонто, Канада) та ін.

Здобуття незалежності й новітнє відродження України створили цілковито нові умови для культурного розвитку. Поряд із найширшими можливостями, які відкрилися для художньої творчості, науки, освіти, зняттям будь-яких заборон, існують, однак, і значні труднощі – непослідовність влади в утвердженні національних пріоритетів у державі, непідготовленість культури до переходу до ринкових відносин, брак коштів для гуманітарно-духовної справи, намітилася небезпечна тенденція до відтоку наукових і творчих сил за кордон, в інші галузі й сфери та ін.

Та все ж з'являються нові імена, нові твори, значні культурні явища.

*(Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. / За ред. В.Г. Донченка. – К., 1998. – Кн. 2. – С. 26 – 27)*

## Примітки

[1] Сієна – грецька назва єгипетської фортеці Суану, розміщеної біля першого порога – сучасний Ассуан.
[2] Елефантіна – острів на Нілі коло першого порога проти Сієни і розміщене на ньому місто. Єгипетська назва «Абу» – «слонове», тому що через це місто ввозилася в Єгипет з Центральної Африки слонова кість.
[3] Номади – пастуші кочові племена.
[4] Ном – грецька назва областей, на які поділявся Єгипет. За єгипетськими документами, їх налічувалось 42.
[5] Фіваїда – грецька назва області в Південному Єгипті, що прилягала до міста Фів.
[6] Лабіринтом греки прозвали споруджений фараоном XII династії Аменемхетом III (1849 – 1801 рр. до н. е.) храм у Фаюмському оазисі, розміщеному на захід від долини Нілу.
[7] Петроній – римський намісник Єгипту при імператорі Октавіані Августі в 20-х рр. до н. е.
[8] Платон – відомий грецький філософ-ідеаліст (427 – 347 рр. до н.е.).
[9] Пелусій – укріплене місто на північно-східному кордоні Єгипту.
[10] Каноп – місто при гирлі західного рукава Нілу.
[11] Гераклеон – місто в Єгипті поблизу Канопа.
[12] Ном і озеро, що лежать у Фаюмському оазисі.
[13] Мареотіда – озеро в Нижньому Єгипті, коло Александрії, утворене Канопським рукавом Нілу.
[14] Єгипетське море – Середземне море.
[15] Рамсес IV (за старою нумерацією III) – фараон XX династії (1204 – 1180 рр. до н. е.). Геродот внаслідок недостатньої обізнаності щодо з історії Єгипту досаїського періоду помилково вважав Хеопса (єгипетськ. Хуфу) – фараона IV династії (коло 2800 р. до н. е.) – наступником Рамсеса IV.
[16] Стадій = 184,97 метра.
[17] Оргій = 1,85 метра.
[18] Плетр = 30,83 метра.
[19] За сучасними вимірами величина піраміди Хеопса при спорудженні була:
довжина основи ..... 233 метри,
висота ..... 146,5 метра,
об'єм ..... 2 521 000 куб. метрів.
Тепер ці розміри трохи зменшилися внаслідок впливу природних факторів і руйнувань, спричинених людьми протягом тисячоліть.
[20] Таких написів на піраміді не було. Необізнані провідники або перекладачі, мабуть, вважали, що списки жертв, які доставлялися для підтримання культу померлих фараонів та їх близьких, – то списки продуктів, витрачених на утримання робітників.
[21] Черпальні машини, що приводяться в рух робочою худобою.

[22] Нін – Ніневія, столиця Ассирії.
[23] Плід Деметри (грецької богині родючості) – маються на увазі хлібні злаки.
[24] У невеликій кількості смоковниця і виноград у Дворіччі все ж росли.
[25] Під час розкопок Б.Б. Піотровського в урартській фортеці Тейшебаїні на горбі Кармір-Блур, коло Єревана, були знайдені зерна сезаму. З цього виходить, що вже у VIII – VII ст. до н. е. сезам був поширений і за межами Дворіччя.
[26] Нині Кабул – права притока Інду.
[27] Маються на увазі Гімалаї, які Арріан вважає частиною Таврського хребта, що пересікає, на його думку, всю Азію.
[28] Аравійське море.
[29] Зараз Дунай.
[30] Тут мається на увазі Індійський океан.
[31] Точніше Бенгальська затока.
[32] Нині В'яза, або Беджа, – крайня східна притока Акезіну.
[33] Інд. Паталіпутра (нині Патна).
[34] Мабуть, Бенгальська затока.
[35] Мабуть, Індійський океан.
[36] Тала – рід пальми. Її солодкий сік і тепер є улюбленим напоєм місцевих жителів, а напівдозріла серцевина плодів уживається для їди.
[37] Прасії – одно з індійських племен. Еранобой, мабуть, сучасна Чона.
[38] Ці слова Мегасфена не підтверджуються справжніми пам'ятками Індії. В законах Ману і в Артхашастрі не раз згадуються раби.
[39] Тут у Мегасфена знов розбіжність з індійськими першоджерелами, в яких раз у раз підкреслюється поділ всього населення Індії на чотири касти, а не на сім.
[40] Ворожіння.
[41] Начальники кінноти.
[42] Воєначальники, командуючі флотом.
[43] Мається на увазі бавовник.
[44] Мова йде про так званий складений лук, зафіксований етнографами у багатьох азіатських народів.
[45] Легкі щити.
[46] Вид дротика, який часто вживається у східних народів.
[47] Даса – раб.
[48] Дасі – жіночий рід від даса – рабиня.
[49] Міфічний Яма і його брат-близнюк Ямі відповідні старогрецьким Діоскурам – братам Кастору і Полідевку – божествам світла.
[50] Нігромантія, або (частіше) некромантія,— гадання з допомогою немовби викликаних для цього душ померлих; віра в такі гадання була дуже поширена в стародавні та середні віки.
[51] На другому місці, звичайно, стоїть риторика. Фізика серед вільних мистецтв здебільшого не згадується.
[52] Юридичний факультет, де вивчали римське і канонічне право.

[53] Albus-по-латині – білий. Пояснення виникнення назви Албанії побудоване, як і всі середньовічні етіології, на випадковій співзвучності слів.
[54] Перекручення імені Язона, героя античного міфу про аргонавтів.
[55] Перекручення античного міфу. Виникнення Троянської війни не зв'язане із золотим руном
[56] Олександр Македонський.
[57] Такі заборони були зроблені в 1209 і в 1215 рр. В 1231 р. папа Григорій IX зобов'язав богословів Паризького університету «розібрати нещодавно заборонені книги з природничої філософії і, старанно відкинувши в них всякі хибні погляди, решту допустити до вивчення негайно і без побоювань». З цього часу Арістотель, повернений Європі євреями і арабами, стає церковним авторитетом.
[58] В оригіналі гра слів: Євангеліє від Марка (Secundum Marcum – власне, за Марком) – назва одного з чотирьох Євангелій, які визнає церква. Євангеліє від марок срібла (Secundum marcas argenti – власне, згідно з марками срібла) – заголовок, побудований на співзвучності з Євангелієм і містить у собі глузування з користолюбства прелатів.
[59] Кодрант – дрібна монета (згадується в Євангелії).
[60] Остріарій – («вратар») і камерарій («ключник») – чини папського двору.
[61] «Сестра», як звернення до дружини , звичайно у нижчих станів і, мабуть, засвоєне від духовенства.
[62] Гра слів в оригіналі.
[63] Ізегрім – Вовк, знатний феодал, дядько Лиса і його запеклий ворог. Всі перелічені Лисом у сповіді витівки є сюжетом окремих «віток» роману.
[64] Белін – Баран, худородний дворянин.
[65] Бернар (в інших версіях Балдуін) – Осел, представник духовенства.
[66] Примальд - Вовк, брат Ізегріма.
[67] Розповідач розглядає ім'я Ізегрім як родове.
[68] Річка в пеклі.
[69] Брут і Кассій - вбивці Юлія Цезаря
[70] Мається на увазі Фердінанд Католик, король Арроганський (1479 - 1516).
[71] Головне місто Утопії.
[72] Мається на увазі Кеплер.
[73] Тобто передача світській владі і спаленню.
[74] Всеволодом Ярославичем і Марією, дочкою візантійського імператора Костянтина IX Мономаха.
[75] Готуючись до смерті.
[76] Виклад уривка із «Слова про подвижництво» Василія Великого, патрона-покровителя Володимира Мономаха, яке було відоме, зокрема, з «Ізборника Святослава» 1076 р.
[77] Єванг. від Матфія, V, 34 – 36 (виклад суті).
[78] Тіун, тівун, тивун – управитель княжого господарства, дворецький, слуга, який виконував також судові та адміністративні обов'язки.

[79] Отроки – молодші князівські дружинники (не обов'язково молоді за віком).

[80] На Русі XI століття були поширені грецька, варязька, половецька, латинська, перська і західні мови. П'ять із них батько Володимира Мономаха князь Всеволод Ярославич (1078 – 1093) опанував самостійно, «удома сидячи».

## Бібліографічний список


Абеляр П. История моих бедствий // Августин Аврелий. Исповедь. Абеляр Пьер. – М., 1992.

Авеста / Пер. И. Стеблин-Каменского. – М., 1992.

Алексеев В.П., Першиц А.И. История первобытного общества. – М., 1990.

Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Антигоны до Сократа. – М., 1992.

Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Еврипида до Александрии. – М., 1992.

Андре Бонар. Греческая цивилизация. От Иллиади до Парфенона. – М., 1992.

Арто А. Театр и жестокость // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992.

Атлас чудес света. – М., 1995.

Багалій Д.І. Історія Слобідської України. – Х.,1999.

Брук К. Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. – К., 1992.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. – М., 1994. Т.3.

Василь Симоненко. Народ мій завжди буде: Вірші та казки. – К., 1999.

Вергилий. Энеида // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1971.

Геродот. История I, 193 / Хрестоматія з історії стародавнього світу / За ред. В.В. Струве. – К.,1953. – Т. I.

Геродот. История. – Л., 1972.

Геродот. Історія II, 124 – 125 // Хрестоматія з історії стародавнього світу / За ред. В.В. Струве. – К. 1955 . – Т.I.

Гиро П. Частная и общественная жизнь римлян. – М., 1995.

Гомер. Одиссея. – М.,1982.

Горбачов Д.О. На карті українського авангарду // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000.

Григор'єв-Наш. Історія України в народних думах та піснях. – К., 1993.

Грин Р.Л. Приключения короля Артура и рыцарей Круглого Стола. – М., 1981.

Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем. – М., 1996.

Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. – М., 1984.

Данте Алигьери. Божественная комедия. – М., 1968.

Дао дэ цзин // Из книги мудрецов: Проза Древнего Китая. – М., 1986.

Дао дэ цзин // Антология даосской философии / Сост.: В.В.Малявин, Б.Б. Виногродский. – М.,1994.

Довженко і світ. Творчість О.П. Довженка в контексті світової культури: Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / Упоряд. С.П.Плачинда, передмова О. Гончара. – К., 1984.

Дюби Ж. Европа в Средние века. – Смоленск, 1994.
Египетская «Книга мертвых» // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
Зелинский Ф.Ф. История античной культуры. – СПб., 1995.
История Древнего Востока / Под ред. В.И. Кузищина. – М., 1979.
История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, Античность / Под ред. М.В. Доброклонского и А.П. Чубовой. – М., 1981.
История эстетической мысли // Буржуазная эстетика XX в: В 6 т. – М., 1990. – Т.5.
Іван Котляревський. Енеїда. – Харків, 2004.
Іван Нечуй-Левицький. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – К., 1992.
Історія українського радянського кіно: В 3 т. / За ред. Б.С. Буряка. – К., 1986. – Т.1.
Історія українського радянського кіно: В 3 т. / За ред. Б.С. Буряка. – К., 1986. – Т.3.
Історія української архітектури / За ред В. Тимофієнка. – К., 2003.
Історія української культури / За ред. І. Крип'якевича. – К., 1994.
Історія української літератури XX ст.: У 2-х кн. / За ред. В.Г. Дончика. – К., 1998. – Кн.2.
Історія української музики: В 6 т. / Голов. ред. М.М. Гордійчук. – К., 1990. – Т.4.
Кант И. О педагогике // Хрестоматия по истории педагогики: В 4 т. – М., 1940. – Т.2. – Ч.1.
Карп П.М. Младшая муза. – М., 1986.
Катерина Головацька. Міфи Давньої Греції. – К.,1991.
Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1988.
Клодель П. Театр Но // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992.
Козловски П. Культура постмодерна. – М., 1997.
Кокто Ж. О театре // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1992.
Корзун Н.В. Рок, игры, мода и реклама. – М., 1989.
Костомаров М. Галерея портретов. – К.,1993.
Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. – М., 1983.
Культура Византии: вторая половина VII – XIIв. – М., 1989.
Курбас Лесь. Філософія театра. – К., 2001.
Ламур Л. Ганфайтер. – М., 1994.
Липли С. Люди, машины, история. – М., 1970.
Литература Древнего Востока (Ирак, Индия, Китай): тексты.
Літопис руський / Перекл. з давньорус. Л. Є. Махновця. – К., 1989.
Лозко Г. Українське язичництво. – К.,1994.

Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I – II вв. – М., 1979.
Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990.
Луньюй // Из книги мудрецов: Проза Древнего Китая.– М., 1986.
Мерцалони М.Н. Костюм разных времен и народов: В 2 т. – М., 1993. – Т.1.
Мєднікова Г.С.Українська і зарубіжна культура XX ст. – К., 2002.
Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство // История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, Античность. – М.,1981.
Міляєва Л.С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області // Українське бароко та європейський контекст / Упоряд. О.К.Федорчук. – К., 1991.
Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии. – М., 1978.
Монтескье Ш.Л. О духе законов // Антология мировой философии:В 4 т. – М., 1970. Т.2.
Овидий. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. – М., 1983.
Огієнко І.І. Українська церква. – К., 1993.
Пахаренко В. Незбагненний апостол (нарис світобачення Шевченка) // Неопалима купина,1994.– № 1 (5).
Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом с арфой // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
Петрарка Фр. Сонеты. Избранные канцоны, секстины, баллады, автобиографическая проза. – М., 1984.
Плиний Старший. Естествознание.–М., 1994.
Плутарх. Исида и Осирис. – К., 1996.
Поезія: Ліна Костенко, Олександр Олесь, Василь Симоненко, Василь Стус. – 2-е вид. – К., 2003.
Полевой В.М. Искусство XX в.:1900-1945. – М.,1970.
Поучения Птахотепа // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. – К., 1979. – Т.1.
Прославление писцов // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII в. – М., 1974.
Разговор господина с рабом // Всемирная галерея: Древний Восток. СПб. – Терция, 1994.
Рассел Б. История западной философии: В 2 т. – Новосибирск, 1994. Т.2.
Ригведа, X, 129 // Г.М. Бонгард-Левин. Древнеиндийская цивилизация. – М., 1993.
Ригведа: Мандалы I – VI / Пер. Т.Я. Елизаренковой. – М., 1989.
Рим и Ватикан.Флоренция. Венеция. Три жемчужины Италии. – Флоренция, 1998.
Роден О. Мысли Родена об искусстве в передаче Гзелля // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. – М.-Л., 1936. Т.3.

Руа Ж. История рыцарства. – М., 1996.
Руссо Ж.-Ж. Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1970. Т.2.
Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М., 2002.
Страбон. Географія. XVII, I, 3 – 5 // Хрестоматія з історії стародавнього світу / За ред. В.В.Струве. – К.,1953. – Т. I.
Сенека. Письма к Луцилию. Трагедии.– М.,1986.
Сергій Параджанов. Зліт. Трагедія. Вічність: Твори, листи, документи, архіви, спогади, статті, фото / Упоряд.: Р.М. Корогодський, С.І. Щербатюк. – К., 1994.
Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М., 1989.
Тарас Шевченко. Кобзар. – К.,1987.
Театр Марка Кропивницького: минуле і сучасне / Упоряд. В.П. Шуранов. – Кіровоград, 2004.
Теренций. Комедии. – М., 1985.
Тертуллиан. Избранные сочинения. – М., 1994.
Техника в ее историческом развитии. От появления ручных орудий труда до становления техники машинного производства / Под ред. С.В. Шухардина. – М., 1979.
Тит Ливий. История Рима от основания города. – М., 1989.
Токарев С.А. Ранние формы религии. – М. 1989.
Токарев С.А. Религия в истории народов мира. – М., 1976.
Тцара Т. Манифест Дада 1918 года // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М., 1991.
Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. – М., 1981.
Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И. Искусство Средних веков: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия. – М., 1973.
Українська література XIV – XVI ст. / За ред. В.Л. Микитася. – К., 1998.
Українська література XVIII ст. / Упоряд. В.І. Крекотень. – К., 1983.
Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000.
Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом / Упоряд. Ю.В.Белочко. – К., 1989.
Фома Аквинский. Сумма теологии // Антология мировой философии: В 4 т. – М., 1986.– Т.1.
Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М., 1980.
Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. – М., 1994.
Фукс Э. Иллюстрированная энциклопедия нравов: Галантный век. – М., 1994.
Хрестоматия по античной литературе / Сост.: Н.Ф. Дератани, Н.А. Тимофеева. – М., 1965.
Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму) / Упоряд. О.І. Білецький– К., 1949.

Хрестоматія давньої української літератури / Упоряд. О.І. Білецький. – К.,1949.
Хрестоматія з історії Середніх віків: У 3 т. / За ред. М.П. Граціанського і С.Д. Сказкіна. – К., 1952. – Т.2.
Хрестоматія з історії стародавнього світу: У 3 т. / За ред В.В. Струве. – К., 1953.– Т. 1.
Хук С.Г. Мифология Ближнего Востока. – М., 1991.
Цицерон. Об ораторе. Три трактата об ораторском искусстве. – М., 1972.
Чаттерджи С, Датта Д. Индийская философия.– М., 1989.
Шицзин. – М., 1987.
Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. – М., 1993.
Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. – М., 1987.

## Зміст

Передмова....3
Первісна культура.... 4
Культура Стародавнього Сходу....16
Культура Єгипту....17
Культура Месопотамії....31
Культура Стародавньої Індії....47
Культура Китая....62
Антична культура....73
Культура Стародавньої Греції....73
Культура Стародавнього Риму....88
Культура Середніх віків....114
Культура Візантії....114
Культура західноєвропейського середньовіччя....120
Культура епохи Відродження....156
Культура Нового часу....188
Культура XX століття....209
Українська культура....247
Примітки....354
Бібліографічний список....358

Парафійник Надія Іванівна
Прилуцька Алла Євгенівна

# УКРАЇНСЬКА І ЗАРУБІЖНА КУЛЬТУРА

Частина 2

## ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Редактор Є.О. Александрова

Зв. план, 2006
Підписано до друку 27.12.2006
Формат 60x84 1/16. Папір офс. № 2. Офс. друк.
Ум. друк. арк. 20,2. Обл.-вид. арк. 22,88. Наклад 100 прим.
Замовлення 614. Ціна вільна

---

Національний аерокосмічний університет ім. М.Є. Жуковського
"Харківський авіаційний інститут"
61070, Харків–70, вул. Чкалова, 17
http://www.khai.edu
Видавничий центр "ХАІ"
61070, Харків–70, вул. Чкалова, 17
izdat@khai.edu