

О.І. ШАМА

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ



ЧАСТИНА ПЕРША

ТЕРНОПІЛЬ
2004

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СТАРОДАВНЬОЇ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІСТОРІЇ

О.І. ШАМА
КУЛЬТУРОЛОГІЯ
ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ
КУЛЬТУРИ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Частина перша

ТЕРНОПІЛЬ
2004

ББК 63.3(1)я73

Ш – 19

Рекомендовано до друку
кафедрою стародавньої та середньовічної історії
(протокол №7 від 15. II. 2004 р.)

Шама О.І.

Культурологія. Історія світової культури: Навч. посіб. — Тернопіль, 2004.—Ч.1—
595 с.

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

© Шама О.І., 2004

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. ГЕНЕЗИС КУЛЬТУРИ. РАННІ СТАДІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ 7

1. Генезис культури. Загальні риси культури первісного суспільства. Релігійні уявлення і мистецтво 7

2. Поняття міфології і ритуалу 12

3. Неолітична революція. Культура ранньоземлеробського суспільства 17

РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ 22

1. Культура Стародавнього Єгипту 22

2. Культура Стародавньої Месопотамії 34

3. Культура Стародавньої Персії і країн Східного Середземномор'я. Старий Заповіт 44

РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ 52

1. Витоки давньогрецької цивілізації. Культура Ранньої і Архаїчної Греції 52

2. Культура Греції класичного періоду 64

3. Культура Греції елліністичного періоду 81

РОЗДІЛ IV. КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ 91

1. Витоки давньоримської культури. Культура Риму епохи Республіки 91

2. Культура Риму періоду Ранньої Імперії 104

3. Культура Риму періоду Пізньої Імперії 117

4. Релігійне життя Римської імперії. Культура Раннього християнства 134

РОЗДІЛ V. КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ 143

1. Культура Ранньовізантійського періоду 143

2. Культура Середньовізантійського періоду 151

3. Культура Пізньовізантійського періоду 159

РОЗДІЛ VI. КУЛЬТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ 169

1. Культура Раннього Середньовіччя 169

2. Рицарська культура 180

3. Клерикальна культура 187

4. Міська культура. Мистецтво Зрілого Середньовіччя 192

5. Загальні риси культури Пізнього Середньовіччя. Культура Італії XIII — поч. XIV ст. 199

РОЗДІЛ VII. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ Й РЕФОРМАЦІЇ 208

1. Витоки Ренесансу. Культура Італії періодів Проторенесансу і Раннього Ренесансу 208

2. Передумови корінних світоглядних змін в Західній Європі: Реформація і Контрреформація, Великі географічні відкриття, натурфілософія і наука 219

3. Культура Італії Високого і Пізнього Ренесансу 233

4. Культура Нідерландів і Німеччини XV—XVI ст. 244

5. Культура Іспанії, Англії і Франції XVI ст. 253

РОЗДІЛ VIII. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРА XVII СТ. 266

1. Загальні риси розвитку культури Західної Європи XVII ст. Культура Італії 266

2. Культура Голландії і Фландрії XVII ст. 273

3. Культура Франції XVII ст. 281

4. Культура Англії та Іспанії XVII ст. 292

РОЗДІЛ IX. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРА XVIII СТ. 303

1. Західна Європа у XVIII ст. Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового і художнього життя. Культура Просвітництва в Англії 303

2. Культура Просвітництва у Франції 315

3. Культура Просвітництва в Німеччині та Італії 325

РОЗДІЛ X. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XIX СТОЛІТТЯ 340

1. Західна Європа у XIX ст. Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового і художнього життя 340

2. Культура Франції XIX ст. **347**
 3. Культура Німеччини й Австрії XIX ст. **360**
 4. Культура Англії, Італії та Іспанії XIX ст. **370**
- РОЗДІЛ XI. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ. 383**
1. Західна Європа у кінці XIX — на початку XX ст. Розвиток індустрії, техніки, освіти і науки **383**
 2. Світоглядні течії кінця XIX — поч. XX ст. і основні напрямки художньої культури **391**
 3. Культура Франції кінця XIX — поч. XX ст. **399**
 4. Культура Англії та Бельгії кінця XIX — поч. XX ст. **409**
 5. Культура Німеччини та Австро-Угорщини кінця XIX — поч. XX ст. **417**
 6. Культура Італії, Іспанії і скандинавських країн кінця XIX — поч. XX ст. **431**

РОЗДІЛ XII. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1918-1939) 446

1. Західна Європа між двома світовими війнами (1918-1939). Характерні світоглядні течії і художні напрямки **446**
2. Культура Австрії кінця 1910-30-х рр. **455**
3. Культура Франції кінця 1910-30-х рр. **466**
4. Культура Німеччини кінця 1910-30-х рр. **474**
5. Культура Англії кінця 1910-30-х рр. **484**
6. Культура Італії кінця 1910-30-х рр. **494**
7. Культура Іспанії кінця 1910-30-х рр. **503**

РОЗДІЛ XIII. КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ 515

1. Західна Європа після Другої світової війни. Основні світоглядні течії і художні напрямки **515**
2. Культура Франції 1940-1960-х рр. **525**
3. Культура Італії 1940-60-х рр. **536**
4. Культура Англії 1940-60-х рр. **542**

СЛОВНИК 552

ЛІТЕРАТУРА 595

РОЗДІЛ I ГЕНЕЗИС КУЛЬТУРИ. РАННІ СТАДІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

1. Генезис *культури**. Загальні риси *культури первісного суспільства*. Релігійні *уявлення і мистецтво*. Сучасна *космологія** твердить, що світ виник близько 15 мільярдів років тому і з того часу безперервно розширюється і ускладнюється. 5 млрд. років тому сформувалася Сонячна система і планета Земля. 4 млрд. років тому з'явилася жива матерія, яка, невпинно еволюціонує, породила понад два мільйони біологічних видів. Процес становлення виду *homo sapiens* (людина розумна) розпочався 5 млн. років тому з появою австралопітеків — викопних вищих людиноподібних мавп, й завершився 40 тис. років тому утворенням неоантропів — викопних (кроманьйонці) і нині існуючих людей сучасного типу.

Французький біолог і філософ П'єр Тейяр де Шардєн (1881-1955) зазначив: «Людський організм є настільки складним і чутливим, є таким пристосованим до земних умов, що важко уявити собі, яким чином він зміг би акліматизуватись на іншому небесному тілі, навіть якщо він здатен подолати міжпланетні простори». Отже, людина є «плоттю і кров'ю» природи планети Земля і пов'язана з нею усіма властивостями й характеристиками своєї істоти.

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

Разом з тим, давно помічено, що там, де людина починала створювати які-небудь предмети, котрі раніше не існували у природному світі, це не проходило для неї безслідно. Перетворюючи природні матеріали — камінь, глину, дерево, кістку, метал, вона одночасно перетворювала і саму себе — вдосконалювала свої уміння й навички, розвивала творчі здібності, кмітливість, винахідливість, уяву, образне і поняттєве мислення, тобто ставала багатшою в розумовому та емоційному відношенні. Усі ці набуті людиною властивості та якості також є культурою, але культурою не зовнішньою, матеріалізованою у створених людськими руками неживих речах, а культурою внутрішньою, розумовою, що є невід'ємним надбанням і багатством людини.

Німецький мислитель Карл Маркс (1818-1883) відзначив, що праця людини — це процес, в якому вона, діючи на зовнішню природу і змінюючи її, «одночасно змінює і свою власну природу». Так і латинське поняття *cultura* включає значення «розвиток» і «виховання». Недарма римський письменник Марк Туллій Ціцерон (106-43 до н.е.) стверджував, що «розвиток душі» (*cultura animi*) — це процес, дуже подібний до «обробки землі» (*cultura agrī*), тобто душа і земля — це ті об'єкти, на які спрямовуються зусилля людини з метою покращення їх стану: «окультурена» таким чином земля дасть хороший врожай, а «розвинена» душа «народить» інтелектуальні та моральні чесноти. Отже, культура — це також розвиток людського розуму й душі, а значить, «покращення», «удосконалення» природи самої людини.

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

Процес становлення людини і суспільства тривав дуже довго, але в міру вдосконалення знярядь праці та засобів координації колективної діяльності розвивалась свідомість і мова людини. Добування, збереження і підтримка вогню, пошуки їжі, організоване полювання і розподіл здобичі вимагали від членів первісного стада приборкання тваринних інстинктів, дисципліни і взаємодопомоги. Тісне об'єднання членів суспільства, їх спільні зусилля компенсували примітивність знярядь, ставши одним із головних засобів боротьби людей з природою; вони сприяли їх перемозі у цьому важкому поєдинку, надзвичайно збільшивши здатність людства до виживання. Якщо при зміні клімату вимирали такі могутні тварини як мамонти, печерні ведмеді й тигри, то людина, набагато слабша у фізичному відношенні, тим не менше, зуміла вистояти.

Таким чином, суттєвим елементом культури є соціальність, здатність людей до колективного життя і діяльності, які є неможливими без самообмеження індивідів та їх уміння підпорядковуватись суспільним правилам і вимогам. Це, в першу чергу, вимоги слухняності і незлобивості, поваги до жінки-матері і шанобливості до старших, стійкості у нестатках і мужності у боротьбі з небезпеками. Все це згладжувало природну нерівність між молодими й старими, сильними і слабкими, здоровими й хворими, і тим самим підтримувало єдність суспільства, забезпечувало його подальше існування. Саме у цьому аспекті трактував культуру австрійський психіатр і мислитель Зигмунд Фрейд (1856-1939): «Слово "культура" характеризує всю сукупність досягнень та інституцій, що віддалили наше життя від життя твариноподібних предків і служать двом цілям: захисту людини від природи і впорядкуванню відносин між людьми».

Первісна епоха включає давній кам'яний вік або палеоліт (датується від часу появи людини до X тис. до н.е.), середній кам'яний вік або мезоліт (X—VIII тис. до н.е.), новокам'яний вік або неоліт (VIII—III тис. до н.е.), вік бронзи (II тис. до н.е.) і вік заліза (з I тис. до н.е.). Після виникнення *цивілізації** первісна культура збереглась у своїх найпростіших формах серед племен Африки, Океанії і частково Америки ще на протязі сотень і тисяч років. Звичаї, ритуали, перекази і *мистецтво** цих народів дають сучасній науці змогу реконструювати процес розвитку найдавнішої культури людства, з якої до наших часів залишилось дуже небагато.

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

У періоди палеоліту і мезоліту людина займалась збиральництвом, полюванням та рибальством. Основним матеріалом для виготовлення знярядь праці був кремій, який характеризується твердістю, а разом здатністю розколюватись на тонкі відщепи (платівки) з гострими ріжучими краями. Основні види знярядь — рубила, гостроконечники, скребачки і різці. З перших виготовляли сокири, другі використовувались для проколювання різноманітних предметів і матеріалів, скребачками обробляли м'які матеріали — шкіру, дерево, а різці використовувались для виготовлення знярядь з твердих матеріалів — кістки, рогу. Деякі зняряддя мали руків'я й оправи. Також були винайдені списомет, рибальський гачок, гарпун, голка, ніж і жировий світильник. Люди навчилися споруджувати складні житла — обтягувати шкірами тварин дерев'яний каркас, в якості будівельного матеріалу використовували також кістки великих тварин — мамонтів, бізонів, носорогів та ін. Шили хутряний одяг типу комбінезону.

Досить рано виник статевий поділ праці між чоловіками й жінками: перші були зайняті полюванням й риболовлю, другі більше частину часу проводили на стоянках, ведучи домашнє господарство, доглядаючи житло, вогнище, займаючись зберіганням продуктів, готуванням їжі, шиттям одягу тощо. Споживши здобуті продукти у місцевості навколо стоянки, люди були змушені переходити на інше місце, слідуючи маршрутами, пов'язаними з сезонним дозріванням плодів, нерестом риб, міграціями тварин. Тому умовою розвитку культури суспіль-

ства збирачів, мисливців і рибалок була мобільність й нечисленність людських колективів: встановлено, що такий спосіб життя й господарювання міг забезпечити засобами існування не більше 40 осіб. Ця обставина жорстко обмежувала й спрямовувала усі форми поведінки членів суспільства, у тому числі пов'язаних з продовженням роду. Науці відомий звичай кочових племен, що діяв за потреби скоротити свою чисельність: коли їжі не вистачало, її переставали давати спершу старим людям, потім найменшим дітям — дівчаткам, нарешті — хлопчикам. У періоди голоду остання їжа перепадала тим, хто її добуває. Умертвння дітей було суворюю реальією способу життя збирачів і мисливців. За оцінками антропологів, убивали половину майже всіх немовлят.

В первісну епоху у сімейно-родових відносинах й обліку спорідненості домінувало материнське начало. За існуючих у ті часи шлюбних стосунках батьківство не було відомим, і воно ще не усвідомлювалось в суспільному сенсі. Прародителькою вважалась жінка-матір, навколо якої групувались діти. Подібний суспільний устрій називають матриархатом.

Специфічною і важливою ознакою первісного суспільства є екзогамія — заборона шлюбів між кривними родичами по жіночій лінії. Внаслідок цього виникла дуальна організація за якої шлюби укладались між екзогамними родами. Шлюб був груповим: жінки усіх поколінь одного роду являлись реальними й потенційними дружинами чоловіків усіх поколінь іншого роду. Екзогамія усунула кровозмішення між родичами усіх поколінь по жіночій лінії. Однак, залишилось місце для кровозмішення по чоловічій лінії — діти залишались у роді матері, тому шлюб був можливим між двоюрідними братами й сестрами й навіть між батьком і дочкою. З часом дуально-родовий шлюб обмежився до кроскузенного, коли шлюби укладались між особами одного покоління. Потім були заборонені шлюби між двоюрідними, а пізніше — троюрідними братами й сестрами; із впорядкуванням цього груповий шлюб став неможливим і встановлювалась парна сім'я. Звичайно, ця остання була недовговічною і легко розпадалась. Крім того, поряд з парним шлюбом продовжували зберігатись пережитки групового, наприклад, у вигляді дошлюбної та позашлюбної сексуальної свободи. Також існував викупний звичай, за якого дівчина перед вступом до парного шлюбу повинна була по черзі віддатись своїм потенційним чоловікам. Мав місце і гостинний звичай, за якого чоловік, відвідуючи інший рід, мав право на всіх жінок як на своїх колишніх потенційних дружин.

Належність до роду не тільки вказувала з ким можна одружитися, тобто конструювала спільноту, в якій протікало реальне повсякденне життя, але й визначала світогляд і поведінку людини, її нормативно закріплені відносини з іншими людьми. Тому первісна спільнота дістала назву общини, що підкреслює її роль як головної соціальної одиниці примітивного суспільства. Общини збирачів і мисливців мають універсальні риси: вони складаються з родин і в певну пору року, в залежності від умов господарської діяльності, розпадаються на невеликі групи сімей, або господарські групи. Крім того, для виконання масштабних завдань (війни, загінного полювання, збирання) общини виділяють зі свого середовища цільові групи. Будучи відносно стабільною інституцією, община водночас є сукупністю рухомих, мінливих за складом і розміром господарських груп. Залежно від пори року господарські групи розпорошують ся територією общини, щоб потім знову об'єднатися.

Місця проживання людей цієї епохи називають стоянками або поселеннями, що бувають тимчасовими, тривалими, базовими. Вони розташовувались як під відкритим небом, так і в печерах. Споруджувати будівлі (примітивні житла) людина почала ще в епоху раннього палеоліту, і вже з того часу починає створювати штучний (соціокультурний) простір, що поряд з фізичним становить середовище, в якому протікає життя людини. Житлові будівлі, каменоломні, майстерні, святилища, маршрути сезонних міграцій, межі територій окремих родів і племен, — ознаки соціокультурного простору, який поряд з природним простором (річками, горами, степами, лісами і т.д.) вже на ранніх стадіях культури зумовлював специфіку людсь-

кого життя, пов'язував саму здатність до життя з освоєнням соціокультурного простору, поступово віддаляючи його від природного, аж до створення в наш час штучного, урбанізованого середовища, де майже не лишилося місця природі.

Людське життя тривало недовго, тому старих людей було мало. А потреба відтворювати багатство культури, не маючи писемності чи інших способів фіксації минулого, змушувала змалку навчати дітей, міцно карбуючи в їхній свідомості головні знання й навички. Тільки вплив якогось зовнішнього чинника (природної катастрофи, завоювання) міг порушити цю спадкоємність. Такий тип культури, де діти вчать у своїх попередників, де існує безумовність культурних цінностей, притаманна примітивним суспільствам (передусім тим, що лишилися на стадії культури збирання й полювання) називають традиційним. Саме влада *традиції** зумовила його незмінне існування впродовж тисячоліть, забезпечила збереження культурних надбань, культурну еволюцію, що відбувається завдяки кількісному накопиченню культурних винаходів.

Ця зверненість у минуле не толерувала людської індивідуальності. Самобутність і самостійність сприймалися як загроза цілісності. Порушення родової приреченості відразу й жорстко каралося. Нормою було непохитне слідування традиції, яке винагороджувалося. Жорсткі механізми соціального контролю і нормативності забезпечували усталеність існування такого суспільства. Саме тому первісний індивідуум не відокремлював себе від колективу, мислив самого себе носієм рис будь-кого іншого і навіть усього колективу; найжорстокішим покаранням для нього було вигнання з роду, випадіння на периферію всіх світів свого існування.

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

Релігійні уявлення. На початкових стадіях людської історії *релігія** є продуктом обмеженості практичного й духовного оволодіння світом. Ранні вірування у фантастичній формі відобразили усвідомлення людиною своєї залежності від природних сил. Не відокремлюючи себе від природи, людина переносить на неї стосунки, що складаються у первісній общині. Об'єктом релігійного сприйняття стають ті природні явища, з якими людина була пов'язана у своїй повсякденній практичній діяльності і які мали для неї життєво важливе значення.

Дуже рано у первісному суспільстві виник фетишизм — релігійне поклоніння матеріальним предметам-фетишам, яким приписувалися надприродні властивості. Фетишами могли бути будь-які предмети: шкаралупа горіха, хвіст тварини, її зуби й кістки, а також певне знаряддя праці, дерево, камінь або спеціально виготовлений культовий предмет. До системи фетишистських вірувань входить звичай носіння амулетів, які відіграють роль оберегів, а також віра у талісмани — предмети, що приносять щастя, удачу.

Іншою формою первісних вірувань є анімізм — віра в існування безтілесних надприродних істот, що містяться в яких-небудь тілах (душі) або діють самостійно (духи). В основі анімізму є усвідомлення людиною специфіки свого внутрішнього духовного світу, який і дістав назву «душа», «дух». Виникають ідеї безсмертя душі і можливості її існування окремо від тіла, звідки випливає уявлення про потойбічне життя — у країні мертвих. Найчастіше посмертне життя душ розумілось як продовження земного існування. В окремих народів замість уявлення про країну мертвих з'явилися теорії переселення душ у нові тіла (метемпсихоз). Для розвиненого родоплемінного ладу характерний *культ** предків — вшановування духів померлих предків (особливо вождів, патріархів), які впливають на життя нащадків.

Важливе місце у житті родоплемінного суспільства займав тотемізм, для якого характерна віра у спільне походження і кривну спорідненість між окремою групою людей (родом, кланом, племенем) і певним видом тварини або рослини, рідше тим чи іншим предметом або явищем природи. Тотеми — це тварини, рослини, предмети, що їх люди вважали своїми родичами і в яких бачили покровителів роду і племені, помічників у вирішенні всіх проблем. Шанування тотемів проявлялось через молитви, танці, табу, жертвоприношення, виготовлення їх зображень, *свята**. Одним з проявів *культу** було уподібнення тотемові (одягання шкіри, пір'я, іклів тотемів, фізичне скалічення і т.д.). Убивство і споживання тотемів дозволялось тільки за певними правилами, так, щоб не зашкодити тотемному духові (виконання ритуалів, прохання вибачити, побажання щастя у країні мертвих тощо). У рамках тотемізму сформувалась і система заборон — *табу**, що набула також культурного і навіть соціального значення, регулюючи поведінку первісної людини. Тотемізм найтіснішим чином пов'язаний з родоплемінним устроєм; існує думка, що ця форма вірувань виникла як фантастичне відображення у свідомості людей родоплемінних стосунків, котрі ще перебувають у стані формування.

Дуже поширеною серед первісних людей була віра в магію (чаклунство) — обряди, покликани надприродним шляхом впливати на світ (явища і об'єкти природи, людей, духів). В основі магії лежить віра у взаємопов'язаність істот, предметів і стихій Всесвіту, і переконання у здатності людини (чаклуна, мага, шамана) включати людські дії у природні процеси (натуралізація) і таким чином впливати на них. За кінцевою метою магія поділяється на продуктивну (господарську), охоронну (лікувальну) і деструктивну (шкідливу). За методом здійснення магія є гомеопатична (наслідувальна, за схожістю: використання зображення об'єкту — малюнку, фотографії, фігурки) і контагіозна (заразна, за суміжністю: використання волосся, одягу жертви для завдання шкоди і т.д.). Пов'язані з магією уявлення про світ, а саме про взаємодію всіх речей лягли в основу найдавніших філософських вчень і різного роду «таємних наук», що розповсюдились в епохи Античності й Середньовіччя.

Важливим елементом первісних вірувань є антропоморфізм — уподібнення людині, перенесення людських властивостей на предмети і явища неживої природи, небесні тіла, тварини й рослини. З розвитком господарства, ускладненням соціальної структури, розширенням світогляду, появою нових форм життєдіяльності антропоморфізація природних і надприродних об'єктів поглиблюється: душі, духи, тотемні предки починають уявлятися у вигляді людей, їм приписуються людські пристрасті й душевні стани — гнів, підступність, жадібність, байдужість, прихильність і т.д., а їх діяльність і стосунки між ними моделюються за зразком панівних у даному суспільстві відносин. Так виникають уявлення про *богів**.

Мистецтво. На рубежі середнього і пізнього палеоліту (XL—XXXV тис. до н.е.) людина починає виражати свої духовні потреби через художню творчість. З того часу мистецтво, будучи однією з форм суспільної свідомості, розвивалось й допомагало первісній людині закріпити напромаджений досвід, зберегти пам'ять про минуле, зафіксувати емоційну оцінку оточуючого світу. Мистецтво також служило для вираження ранніх релігійних уявлень людського суспільства. Мистецтво пізнього палеоліту поділяється на два періоди: оріньяк-солотрійський і мадленський (за назвами печер у Франції).

Оріньяк-солотрійський період (XXXV—XX тис. до н.е.) є часом виникнення і становлення первісного мистецтва, яке також часто називають печерним, оскільки всі його пам'ятки виявлені у малодоступних печерах. Перші рисунки тварин були недосконалими: неясно зазначені голова і ноги, пропорції не дотримані зовсім, лінія несмілива, невпевнена. У кінці періоду рисунок значно покращується: можна розрізнити морду тварини, роги, копита, іноді зазначена вовна. У творах того часу зустрічаються зображення людей в тваринних масках, які мисливці використовували у процесі полювання, а також вдягали для здійснення магічних обрядів.

У цей же період створюються пам'ятки круглої скульптури з м'яких порід каменю й кістки, завжди невеликих розмірів — 5-10 см. Крім тварин, у пластичі того часу зустрічаються зображення жінок, створених за одним і тим самим принципом. Кінцівки у таких фігурок ледь намічені, голова оброблена сумарно без зазначення рис обличчя, але зате різко підкреслені статеві ознаки жінки-матері. Оскільки такі статуетки зустрічаються у багатьох місцях, де мешкала людина, слід думати, що образ матері-прародительки і в житті, і в творчості епохи матриархату відіграв величезну роль. Незважаючи на малі розміри, всі ці фігурки виповнені внутрішньої сили, вирізняються монументальністю й чіткою побудовою. Зараз відомо більше 150 статуєток «палеолітичних Венер». Найвідомішою є Венера Віплендорфська, знайдена в Австрії.

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

Період Мадлен (XX—X ст. до н. е.) був часом розквіту палеолітичного мистецтва. Тварини залишаються головною темою, але зображуються вони майже завжди у різних позах, іноді в русі. Кращі рисунки того часу показують тварин, що пасуться, відпочивають, чвалують, б'ються. Фарбою покривається все зображення повністю, і поступово від однobarвного розпису художники переходять до двох або і трьох кольорів різної тональності та інтенсивності. У XII тис. до н. е. печерне мистецтво досягає вершини розвитку. Живопис передає об'єм, перспективу, колір, пропорції тварин, їх рухи. Тоді ж були створені величезні живописні «полотна», що покривали склепіння і стіни глибоких печер.

Відкрив першій живопис у 1868 р. археолог Марселіно Саутуола в печері Альтаміра (Іспанія). На її стелі намальовано понад 20 бізонів, коней і кабанів. Ось, наприклад, одне із зображень бізона. Економними, сміливими, впевненими штрихами у поєднанні з великими плямами фарби передана монолітна, могутня фігура звіра з дивовижно точним відчуттям його анатомії і пропорцій. Зображення є не тільки контурним, але й об'ємним: крутий хребет бізона і всі опуклості його масивного тіла ніби відчутні на дотик. Рисунок повний життя, у ньому відчувається трепет напружених м'язів, пружність коротких, сильних ніг, ніби звір готовий кинути вперед, наставивши роги й дивлячись з-під лоба очима, налитими кров'ю. Альтаміра стала першою з багатьох десятків подібних печер, знайдених пізніше в Західній Європі (Ла Мут, Ла Мадлен, Труа Фрер, Фон-де-Гом, Санта-Ізабель та ін.). Зараз на території тільки однієї Франції відомо близько 100 печер із зображеннями первісних часів. Найвідомішою у світі є печера Ласко (Франція), випадково відкрита у 1940 р. й названа «Сікстинською капелюю первісного живопису». Це порівняння з фресками Мікеланджело не є перебільшенням, тому що печерний живопис повністю виражав духовні прагнення і творчу волю первісної людини — мисливця, що одночасно і полює на тварин, і поклоняється їм як божествам.

Всі тварини в епоху палеоліту зображені ізольовано, не пов'язані між собою композиційно. Тільки у кінці періоду Мадлен з'являються спроби згрупувати фігури тварин, об'єднуючи їх в один сюжет (група оленів з печери Лімейль у Франції). Дуже дотепно зображено стадо оленів у гроті біля Тейжа (Франція): художник окреслив силуетом лише перших й останніх тварин, вся ж основна маса дана багато разів повтореними рисками ніг й вигнутими лініями рогів, що добре передає враження руху великого стада. Разом з тим, розвиток композиційного відчуття супроводжувався у мистецтві загальною схематизацією образів, втратою живості й об'ємності.

2. Поняття міфології і ритуалу. Міф — це оповідь про діяння надприродних істот (богів, духів, героїв, першопредків), що створили Всесвіт у цілому та всі його елементи — як приро-

дні, так і культурні. Сукупність подібних оповідей називається міфологією. Разом з тим, міфологія — це система фантастичних уявлень про світ, тобто основа світогляду і культури первісного суспільства. У зв'язку з цим, міфотворчість постає як найважливіше явище в культурній історії людства. Передумовами міфологічного мислення була *синкретична** єдність людини, суспільства і природного середовища і обожнення природи. На неї переносились людські властивості, природним об'єктам приписувались душа, розум, почуття, людська зовнішність, а міфологічним істотам надавались риси природних об'єктів, особливо тварин.

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

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

Найважливішою функцією міфу є створення прикладу, моделі, взірця. Залишаючи зразки для наслідування і відтворення, міфологічні персонажі одночасно ніби випромінюють магічні духовні сили, які продовжують підтримувати установлений порядок у природі і суспільстві; підтримання такого порядку також було важливою функцією міфу. Ця функція здійснюється з допомогою *ритуалів** і свят, які часто прямо інсценізують події міфічного часу. У ритуалах і святах міфологічний час і його герої не тільки зображаються, але і якби відроджуються з їх магічною силою, а події повторюються. Ритуали і свята забезпечують їх «вічне повернення» і магічний вплив, що гарантують безперервність природних і життєвих циклів, збереження колись встановленого порядку.

Все нескінчене багатство міфів можна поділити на наступні категорії.

а) космогонічні міфи — міфи про творення, про походження Космосу з хаосу, основний вступний сюжет більшості міфологій. Починаються з описання хаосу, відсутності порядку у Всесвіті, взаємодії першопочаткових стихій — вогню і води, землі і неба тощо. Основні мотиви космогонічних міфів — структурування космічного простору і часу, розподіл богами землі й неба, встановлення космічної осі (світового дерева), світил (розділення дня і ночі, світла й темряви), створення ландшафту, рослин і тварин, вкінці — людини, суспільства, соціальних і культурних норм.

б) дуалістичні міфи — міфи, описуючі світобудову як єдність протилежних явищ і символів: космогонічних (Космос і хаос, місяць і сонце, небо і земля, день і ніч), біологічних (чоловіче й жіноче), соціальних (дуальна або класова організація суспільства), етичних (добро і зло). Архаїчні дуалістичні космогонії описують творення світу двома істотами (братами, часто близнюками або богами), — уособленнями неба (добра) і пекла (зла). Один з них творить землю, інший створює на ній нерівності, один творить корисних тварин, другий — шкідливих; деміург створює людину досконалою істотою, його супротивник вселяє в неї хвороби, підлість і т.д.

в) теогонічні міфи — міфи про походження богів та їх співтовариства — пантеону. У більшості традицій всі боги походять від першої божественної пари (або двостатевої істоти), яка часто втілює небо і землю. Пантеон формується у процесі породження міфологічних поколінь й боротьби (битви) між ними. Для членів пантеону, які часто мають спільну назву, ха-

рактерна диференціація функцій та ієрархія. Верховний бог, він же «батько богів», переважно є небесним богом — богом сонця, громовержцем або божеством, що наділялося особливими магічно-юридичними функціями. У багатьох традиціях ця остання ставилась вище військової (втілюваної промовиками) і господарської (боги плодороддя); так, індоєвропейський пантеон мав тричленну ієрархічну структуру, що співвідносилась з поділом суспільства на жерців, воїнів і трудівників.

г) астральні міфи — міфи про небесні об'єкти і явища. Зірки або сузір'я часто уявлялись у вигляді тварин, рідше дерев, у вигляді небесного мисливця, що переслідує звіра тощо. Низка міфів закінчується переміщенням героїв на небо і перетворенням їх в зірки або, навпаки, вигнанням з неба тих, хто не витримав випробування, порушив заборону. Розташування зірок на небі може трактуватись як символічна сцена, ілюстрація до міфу. По мірі розробки астральної міфології зірки, планети і сузір'я строго ототожнюються з певними богами.

д) есхатологічні міфи — міфи про кінець світу. Для архаїчних міфологій характерне уявлення про світову катастрофу, що відокремлює часи першотворення від сучасності — потоп, пожежу, знищення (знищення) перших поколінь (велетів тощо). Первісні есхатологічні міфи далекі від етичних установок: так, серія потопів може уявлятися як «полоскання землі». Розвинуті есхатологічні міфи натомість пов'язують загибель світу із занепадом доброчесності. У деяких міфологіях кінець світу уявляється як війна добрих і злих богів (духів), перші перемагають — і світ після космічної пожежі оновлюється. Очікування Месії — спасителя людства під час загибелі Космосу — став головним мотивом есхатології юдаїзму, християнства, численних месіанських та пророцьких рухів.

е) міфи етіологічні — це пояснювальні міфи-оповіді, в яких роз'яснюється у міфологічно-образній формі походження якого-небудь явища природи, поява різноманітних природних і культурних особливостей і соціальних об'єктів.

є) антропологічні міфи — міфи про створення (походження) людини (першолюдини), міфологічних першопредків народу, першої людської пари тощо. Найбільш архаїчними є тотемічні міфи про перетворення тварин-тотемів у людей або про «дороблення» людей культурними героями з недосконалих істот (зародків, личинок тощо). Розповсюджені міфи про створення людей *деміургами** з дерева або з глини. У міфологічній моделі світу людство пов'язане з землею, «серединним світом» (людей випускають, зробивши отвір у землі або мати-земля породжує богів і першопредків). Оживлення людей може трактуватись як наділення їх душею або кров'ю іншої істоти (у тому числі бога). Іноді в акт творення втручається зла, нечиста сила, звідки — двоїстість людської природи. Поява людини завершує космогонічний цикл; першолюдина стає і першою смертною істотою, що знаменує кінець «золотого віку».

ж) героїчні міфи — міфи про героїв (істот божественно-людської природи), в яких фіксуються найважливіші моменти їх біографій. Вони можуть включати чудесне народження героя від шлюбу чи перелюбства божества і людини, його зростання і виховання, посвячувальні випробування (ініціації), пошуки дружини і шлюбні випробування, боротьба з хтонічними чудовиськами та інші подвиги, смерть героя, його обожнення.

з) календарні міфи — це міфи, пов'язані з циклом календарних обрядів, переважно з аграрною магією, орієнтованою на регулярну зміну пір року, особливо на відродження рослинності навесні, на забезпечення врожаю. У середземноморському регіоні панує міф, що символізує долю духу рослинності, зерна, врожаю. Розповсюджений календарний міф про помираючого і воскресаючого бога або героя. У результаті конфлікту з хтонічним демоном, богинею-матір'ю або божественною сестрою-дружиною герой зникає або гине, але потім його матір (сестра, дружина, син) шукає і знаходить, воскрешає, і той вбиває свого демонічного противника. У зв'язку з цим календарний міф також символізує сподівання на посмертне (вічне) життя.

У міфах діють наступні категорії міфологічних персонажів.

а) боги — клас наймогутніших істот у розвинених релігійно-міфологічних системах. На відміну від духів, що втілюють множинність об'єктів природи (дерев, джерел і т.д.) і соціальних зв'язків (предки, родичі і т.п.), боги персоніфікують найважливіші стихії (море, землю, небо, вогонь, блискавку тощо) або соціальні функції (боги-покровителі жерців, вояків, громадян, міст і т.д., боги-деміурги).

б) деміург — міфологічний персонаж, що створює елементи світобудови, космічні і культурні об'єкти, людей, переважно шляхом виготовлення — подібно ремісникові. У багатьох міфологіях деміург зливається з образом небесного бога-творця, що відрізняється космічним масштабом діяльності і створює не тільки окремі об'єкти — елементи світобудови, але й Космос у цілому, і не тільки шляхом виготовлення, але й за посередництвом магічних перетворень, словесного означення предметів та ін.

в) духи — надприродні нематеріальні (безтілесні) істоти, що пов'язуються звичайно з людиною, її тілом, життєвим середовищем, у тому числі і природним. На відміну від богів, що утворюють пантеон, духи зараховуються до нижчої міфології. Розрізняються духи-помічники, духи-господарі, духи природних об'єктів і злі духи. Серед останніх особливу категорію складають духи загробного світу.

г) хтонічні істоти — міфологічні персонажі, пов'язані одночасно з продуктивною силою землі (води) і смертельною потенцією пекла. Вони народжуються землею, або з неї виходять, або перебувають у її надрах, зберігаючи риси хтонічних тварин (змій, земноводних тощо); часто мають вигляд чудовиськ. Хтонічні тварини пов'язані з глибинами землі, кореннями світового дерева, початком творення. Характерними є антропологічні міфи про створення людей із землі. Шлюб героя з хтонічною богинею означав оволодіння землею (країною). Хтонічні риси має образ богині-матері, міфічної прародительки, пов'язаної також зі смертю (хаосом). Суперники деміурга і героя також часто наділені хтонічним характером.

д) першопредки (прабатьки) — це культурні герої, що вважалися родоначальниками роду, племені, народу. Найбільш архаїчними є образи тотемних першопредків, що часто мають зооморфний і зооантропоморфний вигляд. У ролі першопредка також могла виступати першолодина. Проміжне становище між першопредками і предками, особливо царського роду, займають засновники династій і держав, образи яких пов'язані з переходом від міфу до історії.

е) культурний герой — це міфологічний персонаж, який здобуває або створює для людей вогонь, знаряддя праці, культурні рослини та інші предмети культури, вчить їх прийомам мисливства, ремеслам, мистецтвам, впроваджує соціальну організацію, шлюбні правила, магічні накази, ритуали, свята і т.д. Культурному героєві приписується також участь у створенні світобудови: вилон землі із світового океану, установлення небесних світил, регулювання зміни дня й ночі, пір року тощо.

є) герой — універсальна категорія міфологічних персонажів, характерною особливістю якого є божественно-людське походження і, відповідно, поєднання в його образі рис бога і людини. На відміну від богів (духів), що створюють космічні і культурні об'єкти, герой найчастіше знаходить або здобуває їх готовими, відбираючи або викрадаючи їх у початкових хранителів або ж виготовляє ці об'єкти подібно гончарям, ковалям, теслям. Іноді герої діють за ініціативою богів або з їх допомогою, але, як правило, набагато активніше за богів. Ця активність сприяє формуванню сміливого, несамовитого, схильного до переоцінки власних сил, тобто героїчного характеру, що приводить до богоборства. Втім, для здійснення подвигу герою потребує надприродних сил, які йому притаманні лише частково. Допомога богів або духів набувається через посередництво спокушання і посвячувальних випробувань (ініціацій*). Герой може стати жертвою, що проходить через смерть (відхід) і воскресіння (повернення).

Ритуал. Поряд з міфом підвалиною світогляду, властивого первісним, архаїчним суспільствам, виступає ритуал — стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова і об'єкти, виконуються на спеціально підготовленому місці і призначаються для дії на надприродні сили або істоти в інтересах й цілях виконавців. Ритуали можуть бути сезонними, присвяченими моменту переміни кліматичного циклу або початку такого роду діяльності як сімба, жнива тощо. Принагідні ритуали поділяються на церемонії життєвих переломів, які виконуються при народженні, повнолітті, шлюбі, смерті і т.п. для означення переходу від однієї фази життєвого циклу до іншої, і ритуали лихих часів, які виконуються для умиротворення або вигнання надприродних істот або сил, що накликають на людей хвороби, невдачі, жночі не-дуги, тілесні ушкодження і т.п. Інші види ритуалів включають ритуали ворожіння; церемонії, що виконуються політичною владою для забезпечення здоров'я і плодороддя людей, тварин і злаків на її території; посвячення у жрецьку службу, у релігійні асоціації або таємні товариства, а також ритуали, що супроводжують щоденні приношення їжі і питва божествам або духам предків.

Ритуал пов'язаний з Небом, тобто уявленнями про світ божественний, є його віддзеркаленням. Більше того, обрядовість, притаманна даному суспільству, прямо впливає з його поглядів на походження світу, його структуру, діючі у ньому сили і т.д. Визначається це тим, що актуальна картина світу у міфологічному мисленні пов'язується з міфологічним часом першотворення, коли все, що існує, тільки повставало з небуття, хаосу або інших форм існування. Звичайно процес виникнення світу у міфології викладається у такій послідовності: впорядкування хаосу в Космос, відокремлення неба від землі, вод від суші; виникнення небесних світил, дня і ночі, поява елементів ландшафту, світу біологічного і, нарешті, людини і суспільства. Отже, людина і суспільство, будучи останніми в ряду творення, тим не менше, складаються з тієї самої «речовини», з якої був сформований світ, й життя їх підпорядковуються тим самим законам і правилам, які керують Всесвітом. Тому історія творення, викладена у міфології, є взірцем, прикладом і керівництвом для життя суспільства і окремої людини.

Це очевидно, що буденне життя людей не обов'язково орієнтоване на священну історію й навіть існує тенденція цю останню забувати, втрачати відчуття пов'язаності з Небом, взагалі відходити від звичаїв і ритуальності предків. Щоб цього не сталося, необхідно постійно відновлювати це усвідомлення зв'язку з «першотвореною» реальністю, відроджуючи традиції тих часів, коли світ був «кращим», «чистішим» і «більш справедливим». Засобом цього і є ритуал, який здійснюється під час *свята** або у виняткових ситуаціях, що загрожують існуванню даного колективу чи суспільства. Беручи участь у здійсненні ритуалу, члени суспільства одержують змогу вирішити насущні проблеми існування всього суспільства, оскільки в процесі виконання обрядових дій відбувається «звірення» ступеню відповідності актуального стану суспільства з ідеальним зразком, створеним богами й героями.

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

Ритуал відтворює священне для даного колективу *теургічне** ціле у той момент, коли воно вийшло з рук *деміурга**. Таким чином, колектив на час тривання ритуалу знову долучається до вищого надбання даної традиції, вищої форми оцінки, вищого типу поведінки. Латиною *sacrum* (священне) — не тільки «священний предмет», але і «священний обряд», котрі, у свою чергу, утворились зі слова, що означає центральний епізод ритуалу — жертвоприношення (лат. *sacrificium* — «творення жертви»). Отже, жертва і жертвоприношення, — це не тільки композиційний і семантичний центр ритуалу, але і його головний, таємний нерв. Однак,

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

3. Неолітична революція. Культура ранньоземлеробського суспільства. В епоху мезоліту, що тривала у XI—VIII тис. до н.е., на всіх заселених людиною територіях перестав позначатися вплив останньої фази зледеніння. Сучасні клімат, флора і фауна набули своїх нинішніх географічних границь. Людина придбала всі біологічні характеристики сучасної людини, а людство розділилося на раси. В епоху неоліту (VIII—III тис. до н.е.) у географічно віддалених людських співтовариствах відбулася ціла серія драматичних технологічних і соціальних змін, котрі називаються «неолітичною революцією». Її сутність полягає у переході від господарства привласнюючого (збиральництва, мисливства і рибальства) до виробляючого (землеробства і скотарства).

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

З переходом до виробництва продуктів харчування людина одержала вільний час, тому не дивно, що виникли нові види ремесла: ткацтво, обробка обсидіану (вулканічного скла) і початки металургії. В епоху неоліту люди також навчилися обпалювати глину, перетворюючи її в особливу речовину (кераміку) з метою надання виробам з неї твердості, міцності, водонепроникності, вогнестійкості. Освоєння виробництва кераміки стало одним з найважливіших досягнень людини у боротьбі за існування. Варіння їжі в глиняному посуді дозволило істотно урізноманітнити раціон. Поява кераміки стала однією з основних ознак неолітичної епохи. Більше того, цей винахід знаменує справжню революцію, подію величезної ваги у розвитку людства. Адже до цього людина використовувала тільки дане їй у готовому вигляді природою — обпалюючи ж глину, вона створювала новий, невідомий у природі матеріал. Також кераміка мала велике значення і в розвитку естетичного почуття: прикрашаючи вигадливим узором виготовлені нею посудини, людина поступово вдосконалила мистецтво орнаменту, відмічене все більшою геометричною стрункістю, ритмом барв і ліній, народжених її творчим натхненням.

У результаті всього цього населення Землі колосально зросло, різко розширилася і сфера природокористування. Виникає соціальна організація, що базується на сільському господарстві, а саме — родоплемінний лад, в якому поряд з родовими велику роль відіграють сусідські і територіальні відносини. Утверджується патріархат: голови патріархальних родів не тільки здійснюють владу над родичами, але й беруть участь в управлінні племенем. З'являється інституція племінного вождя, що виконує функції військово-політичного управління. У

кінці епохи починається обробка металів (золота, срібла, міді), тому останній період неоліту (IV—III тис. до н.е.) називають мідним віком — енеолітом.

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

Нові умови життя знайшли своє відображення і в міфології. Вона стала більш розвинутою, включивши до себе етіологію не тільки людей, тваринного і рослинного світу, найпростіших суспільних інституцій, але і культурних рослин, домашніх тварин, складних соціальних установлень, нерідко і світобудови у цілому. У ранньоземлеробських суспільствах одержали поширення міфи про шлюб чоловіка-Неба й жінки-Землі як початку усіх початків. Так, згідно папуаських міфів, животворні дощі проливаються тоді, коли Небо і Земля кохаються. У більшості племен північноамериканських індіанців вважається, що отець-Небо й мати-Земля — батьки усього суцього. Деякі землеробсько-скотарські племена вважають, що оскопляючи самців домашніх тварин, вони запліднюють землю. У той же час зростання соціальної ролі чоловіків широко відобразилось у міфах про створення світу чоловіком без участі жінки. Характерний міф західно-африканського племені бауле, в якому світ сотворила не жінка, а її син.

Такою ж мірою еволюціонувала й ускладнилась релігія. По мірі накопичення знань про навколишній світ і про самих себе люди пізньої палеолітичної общини все менше ототожнювали себе з природним середовищем, все більше усвідомлювали свою залежність від незвіданих надприродних сил. Ці сили бачились добрими і злими. У результаті старі уявлення про дуалістичний поділ предметів і явищ природи вилився в уявлення про споконвічну боротьбу доброго і злого начал. Добрим силам стали поклонятись як постійним захисникам і покровителям роду, общини, племені; протиборчі їм злі сили старались умилюстити. Змінився зміст тотемізму: тотемні «родичі» і «предки» зробились об'єктом релігійного поклоніння. У подальшому зооморфні предки стали витіснятись антропоморфними, і тотемізм продовжував зберігатись не стільки як жива система вірувань, скільки в пережитках (наприклад, у тотемних назвах й символах родів). На основі анімізму став складатись культ природи, що уособлювалась в образах духів тваринного й рослинного світу, земних і небесних сил.

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

ним же чином виникав культ покровителів худоби й розвивалась специфічно скотарська магічна практика.

З розвитком родоплемінної організації стала зароджуватись віра в духів померлих прабадьків, що допомагали людям. Виник культ предків. Як правило, він був культом чоловічих предків, хоча у матриархальних суспільствах вже почав складатись культ жіночих предків-прародительок, також відомий на пізніших стадіях соціокультурного розвитку. Одночасно привертає увагу те, що чи не більшість духів-покровителів уявлялись у вигляді жінок. Слід думати, що вони розвинулись з давніших культів господарок й берегинь домашнього вогнища, культу плідоріддя і т.п.

До культу суспільних лідерів було ще далеко, але вже були деякі його передумови. Вони створювались вірою у наявність в людей якоїсь надприродної сили, обмеженої у пересічних одноплемінників і дієвої у старійшин, воєначальників, чаклунів. Ця віра існувала майже повсюдно, але в науці за нею закріпилося меланезійське слово «мана». Поступово навіть виникла віра в те, що хороша мана може одержати не тільки кривий родич, але і всякий, що кусувався від тіла її носія. Так з'явилась практика з'їдати серце або печінку вбитого ворога і релігійний канібалізм стосовно своїх родичів, особливо видатних.

В образотворчому мистецтві в основному продовжувався перехід до умовної манери виконання, який розпочався ще в епоху мезоліту. У графіці, живопису і пластиці цього часу відбите прагнення до навмисної спрощеності, зображення замість цілого якої-небудь його характерної частини, нерідко до значної стилізації. Так, якщо в ранніх неолітичних *петрогліфах** Євразії порівняно легко ідентифікуються зображення людей і тварин, то в пізньому неоліті вони часто ледь пізнавані. У загальній же масі висічених на скелях знаків переважають кола, спіралі, хрести, півмісяці, свастики й інші солярні й місячні символи. Те ж фіксується етнографічно, наприклад, в еволюції африканських масок, у яких в міру розвитку пізніх первісних громад посилювалася умовна манера.

Дуже поширився декоративний напрямок в образотворчому мистецтві, тобто оздоблення всіх предметів побуту, особливо одягу, начиння і зброї художнім розписом, різьбленням, вишивкою, аплікацією і т.п. Широко розповсюдився розпис кераміки, часто багатоколірний.

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

Продовжували розвиватись й інші форми мистецтва, зокрема усна, музична і танцювальна творчість. У казках, легендах, піснях й інших жанрах усного фольклору виникли сюжети, що відображали залежність людини від родючості землі і плодючості тварин. Казки в одних племен ще слабо відокремлені від міфів, в інших стали самостійним жанром. Поряд з родовими й особистими з'явилися пісні статево-вікових груп і особливо чоловічих об'єднань. У ряді племен суперництво через жінок або боротьба за владу породили звичай змагання в піснях, іноді у формі напівжартливої лайки (взаємного паплюження).

У піснях завжди був присутній музичний елемент, що досягав ритмізації або інструментальним супроводом. У числі музичних інструментів з'явилися нові, постачені резонаторами струнні інструменти, ускладнені мембранні барабани, багатострунні «флейти Пана».

У танцювальному фольклорі також з'явилися нові види, тісно зв'язані з землеробством і скотарством. Це, наприклад, так звані «безсоромні танці» родючості. Вони існували чи не у всіх ранніх хліборобів і хліборобів-скотарів і описані, зокрема, М. Миклухо-Маклаєм у папуасів: «Жінки рухаються повільно, роблячи маленькі кроки і виставляючи зад, яким вони крутять з боку убік; оскільки тулуб при цьому нахилений вперед, то груди при цьому бовтаються». Існували і сидячі танці з коливальними рухами, що археологічно зафіксовані ранніми трипільськими жіночими статуетками з відкинутим назад корпусом. У чоловічих будинках при ініціаційних та інших обрядах виконувалися специфічно чоловічі танці.

В кінці епохи неоліту виникають перші архітектурні споруди з великих каменів, які називають мегалітичними. Найпростішою спорудою є менгір — великий, грубо оброблений камінь, вертикально встановлений на поверхні землі. Найбільша кількість цих пам'яток збереглась на півночі Франції, у Бретані, де в епоху бронзи й заліза мешкали племена кельтів. Розміри менгірів коливаються від 1 м до 20 м. Зрозуміло, що транспортування й встановлення менгіра потребували величезних зусиль, можливо, вони споруджувались на честь важливих подій, видатних осіб, були могильними пам'ятниками і представляли певні божества.

Більш складною мегалітичною спорудою був дольмен — два вертикальних камені, на яких горизонтально лежить третій. Саме тут початок архітектури як виду мистецтва: розподіл елементів споруди на підтримуючі (опори) і на перекриваючі (перекриття). Поступово конструкція дольмена ускладнюється, вертикальних опор ставало усе більше; поєднуючись одна з одною, вони утворювали стіни поховальної камери, перекриттям для якої служила кам'яна плита, що лежала на них. Засипаний ззовні штучним пагорбом землі (курганом), дольмен ставав місцем поховання, гробницею, свого роду монументальним помешканням померлих — знатної особи або цілого роду. З часом розміри поховальних камер збільшилися, перекриття навчилися робити у декілька шарів кам'яного кладення, напускаючи їх один над одним, поки вони не змикались посередині. Така конструкція одержала назву фальшивого склепіння, тому що вона передає все навантаження на опори вертикально, без бокової розпірки. Ще один крок — і виникає перший купол, найбільш довершена у конструктивному відношенні форма покриття гробниці-дольмену.

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

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

На протязі II тис. до н.е. тривав бронзовий вік, що характеризувався розповсюдженням металургії бронзи (сплаву міді з іншими металами, найчастіше — оловом), бронзових знарядь праці, зброї і прикрас. Епоха бронзи — час відокремлення скотарства від землеробства й виникнення чисто скотарських племен, які кочували зі своїми стадами величезними просторами Євразії. У кінці періоду племена об'єднуються у племінні союзи, які ведуть між собою запеклі війни. У цей час з'являється поливне землеробство, писемність, архітектура. Розкві-

тають рабовласницькі цивілізації Західної Азії, Північно-Східної Африки, формуються цивілізації Південної і Східної Азії.

На початку I тис. до н.е. поширюється металургія заліза і виготовлення залізних знарядь праці і зброї — розпочинається залізний вік. Застосування заліза дало могутній стимул розвитку виробництва і тим самим прискорило суспільний розвиток. У період залізного віку у більшості народів Євразії розпочинаються процеси державотворення. Це час розквіту цивілізацій Стародавньої Греції і Риму, Індії і Китаю.

РОЗДІЛ II КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Великий регіон, що називається Стародавнім Сходом, простягається з заходу на схід від сучасного Тунісу, де знаходився Карфаген, до сучасних Китаю та Індонезії, а з півночі на південь — від Кавказьких гір й Аральського моря до Ефіопії. Тут у старожитності існували численні держави, що відіграли виключно важливу роль у становленні й розвитку світової цивілізації. Чудові умови для сільського господарства в басейнах рік, обмін і торгівля з сусідніми племенами сприяли швидкому розвитку продуктивних сил, виникненню великих поселень, декотрі з яких виростили міста. Місто — принципово нове явище в історії того часу; воно стає центром управління, ремісничого виробництва, релігії і мистецтва. У країнах Стародавнього Сходу сформувалися три основних класи: рабів, дрібних вільних виробників і панівний клас, до складу якого входили землевласницька, придворна й чиновницька аристократія, командний склад армії, жрецтво, заможна верхівка землеробських общин. Необхідність об'єднання і координації зусиль численних громад зумовила зростання ролі державної влади, створення специфічної форми такої влади — необмеженої монархії, яку часто називають «східною деспотією». Цар був не тільки носієм усієї повноти влади (законодавчої, виконавчої, судової), але й визнавався надлюдиною, ставлеником богів, їх нащадком або й навіть одним з богів.

1. *Культура Стародавнього Єгипту.* Найдавніша цивілізація світу зародилась у Північно-Східній Африці, в долині Нілу. За словами грецького історика Геродота, Єгипет — «дар Нілу», тому що ця ріка була джерелом невичерпної родючості, основою господарської діяльності суспільства. На протязі IV тис. до н.е. населення долини Нілу переходить від первісності до цивілізації. В цю епоху Єгипет складався з окремих областей — номів; згодом виникло два царства: Нижнє і Верхнє. Близько 3100 р. до н.е. цар Мін об'єднав країну і заснував династію фараонів (всього нараховується 31 династія); він же збудував і столицю єдиної країни — Мемфіс. Однією з найважливіших функцій царської влади було будівництво іригаційної системи в Нільській долині і догляд за нею. Крім того, уряд фараона відповідав за нагромадження і збереження запасів зерна, а також за прийняття необхідних заходів у випадку неурожаю.

У кінці IV тис. до н.е. кристалізується ряд особливостей єгипетської культури, які зберігаються до кінця епохи фараонів. Однією з яскравих її рис було химерне поєднання первісності із складним і зрілим світосприйняттям. З одного боку існують елементи культури кам'яного віку (знаряддя праці, окремість областей, вірування), з іншого — з'являються ієрогліфічне письмо, система лічби, календар, технологія муміфікації і будівництва, формується канон мистецтва. Також у цей час складаються ідеологічні основи єгипетської монархії, де цар постає як втілення бога Гора — покровителя єдиної єгипетської держави. Через фараона утверджувався на Землі вищий божественний порядок, у ньому одному зосереджувались сили, що живили економічне, суспільне і політичне життя держави. Однак, дуалізм державності, властивий Єгипту, ніколи не зникав і в кризові періоди, коли слабшала центральна влада, країна знову розпадалась.

Релігія. Єгипетське суспільство було політеїстичним і визнавало всіх богів, яких споконвіку шанували різні традиції. Мешканці кожної місцевості поклонялись своєму божеству, вважаючи, що від нього залежить їх благоденство. Пізніше місцеві боги групувались у пантеон* на чолі з *деміургом** — покровителем нома, навколо якого складались цикли міфологічних оповідей. Характерною рисою єгипетської релігії була вкоріненість первісних вірувань. Єгиптяни поклонялись природним об'єктам і речам: священним пагорбам, каменям, деревам, метеоритам, різним предметам. Шанувались обожнені тварини: бик (Апіс), баран (Хнум), шакал (Анубіс), сокіл (Гор), їбіс (Тот) та ін. Пізніше відбувається антропоморфізація пантеону, однак зооморфні риси не були повністю витіснені. Величезну роль відігравали *єсхатологія** і зау-

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

У період створення єдиної держави впорядковуються культури і пов'язані з ними міфи. Ідея єдиновладдя привела до піднесення культів богів найбільших релігійних або політичних центрів, навколо яких формувались основні теологічні концепції: геліопольська, мемфіська і гермопольська.

Згідно вчення жерців Геліополя, споконвіку світ являв собою водну безодню, з якої в певний момент піднявся пагорб, на якому бог сонця Атум-Ра породив бога повітря і богиню вологи. Ті стали батьками богів землі і неба, в яких також з'явилися діти — Ісіда, Нефтіда, Осіріс і Сет. Всі вони утворили геліопольську Еннеаду («дев'ятку»), що шанувалась у всій країні. Боги Еннеади також вважались першими фараонами. Мемфіська концепція висувала на головне місце бога Птаха, який виступав творцем богів Еннеади, причому, на відміну від Атума-Ра, Птах спочатку задумав їх, а потім викликав до життя животворним словом. Таким же чином він створив і Всесвіт: землю, небо, рослинний і тваринний світ, людину і цивілізацію. Гермопольське вчення зосереджувалось на описі першопочаткового хаосу — водного океану, в якому споконвіку перебували боги на чолі з Ам'омом («Прихованим»), який уявлявся як «Дух, що ширяв над предковічними водами», а потім став «батьком богів», підняв небо й утвердив землю, з його очей вийшли люди, а з вуст — боги. Боги-деміурги, створивши світ, давали йому божественні закони — Ма'ат.

На основі цих концепцій розроблялись цикли міфів, присвячені окремим богам або розділам міфології. Так, солярний цикл пояснює природу бога сонця Ра: у різних версіях він з'являється з квітки лотоса, зі світового яйця, народжується корою-небом або жінкою-небом, яка щовечора ковтає сонце і щоранку народжує його знову. В іншому міфі розповідається, як проти постарілого Ра (який був першим царем Єгипту) люди влаштували змову й Ра жорстоко покарав їх, після чого передав владу своєму синові, а сам піднявся на небо, щоб звідти правив Всесвітом. Ра боровся зі злом, яке уособлював жадливий володар підземного світу змії Апоп. Щодня Ра плив небесним Нілом, а вночі опускався під землю і плив підземним Нілом; Апоп, жадаючи знищити Ра, випивав Ніл, однак Ра перемагав і змушував змія повернути воду.

Дуже важливий цикл календарних міфів, присвячений богу плодороддя і підземного світу Осірісу, що був четвертим фараоном Єгипту: він навчив людей вирощувати хліб і виноград, дав їм закони. Брат Осіріса Сет підступно вбив його і захопив владу. Сестри Осіріса Ісіда (яка була одночасно і його дружиною) і Нефтіда (яка була дружиною Сета) довго шукали тіло вбитого, знайшли і частково його воскресили. Ісіда завагітніла від чоловіка і народила сина Гора. Змужнівши, Гор вступив у боротьбу з Сетом, переміг його (з допомогою магії матері) і залишився єдиним законним царем. Потім Гор воскресив Осіріса, але той вирішив стати царем загробного світу і суддею над померлими.

Найдавніші пам'ятки єгипетського мистецтва відносяться до V—IV тис. до н.е., зокрема плити для розтирання фарб — палетки, зроблені з граувакки і шиферу, яким надано геометричної або зооморфної форми. З часом розміри палеток збільшилися і їх стали прикрашати рельєфними композиціями, в яких з'явився головний персонаж — вождь в образі бика, лева чи людини велетенського зросту. До кінця IV тис до н.е. усталюється конструкція мастиби — гробниці фараона чи вельможі. Споруда поділялась на підземну й наземну частини. У першій містились комори, друга була у плані прямокутною і мала похилий профіль стін; у ній розташовувались культові приміщення із статуями богів і померлого, жертвниками. У гробницях

знайдено численні пам'ятки скульптури: статуї богів, царів, вельмож, статуетки слуг і полонених. Для них характерна статичність і спокій у поєднанні з безпосередньою передачею образу. Найвизначнішою пам'яткою цього часу є палетка фараона Нармера з шиферу (XXXII ст. до н.е.): у рельєфній композиції ясно виражено ідею нерозривного зв'язку Верхнього та Нижнього Єгипту, засобами мистецтва передано суспільну нерівність, а також застосовано стильові прийоми, що закріпились в єгипетському мистецтві. Це рядковість композиції, підпорядкованість рисунка ієрогліфічному письму, передача обличчя у профіль, з оком у фас, плечей — у фас, нижньої частини корпусу — у три чверті, й ніг — у профіль. Для цієї стилістики притаманна відсутність ілюзії просторовості і застосування складної, комбінованої перспективи.

Стародавнє царство (XXVII—XXIII ст. до н.е.). У цей період Єгиптом правили фараони III—VI династій, що вели завойовницькі війни; з підкорених країн постачалась різноманітна сировина і матеріали. В руках царів зосередилась величезна влада і держава набула рис деспотії; ніколи більше в історії Єгипту фараони не мали такого авторитету, як в епоху Стародавнього царства. За часів III і IV династій (XXVII—XXVI ст. до н.е.) єгипетське суспільство консолідується навколо культу Осіріса, в центрі якого — ідея безсмертя. Однак, досягнення безсмертя не мислилось як індивідуальний акт: загробне блаженство (як і земне процвітання) набувалось лише колективно, всім суспільством і забезпечувалось переродженням померлого фараона у бога Осіріса, а потім спадкоємця трону — у бога Гора шляхом здійснення заупокойного ритуалу. Таким чином зберігався нерозривний зв'язок Єгипту зі світом божественним. Головну роль в ритуалі відігравали піраміди на західному березі Нілу, що уявлялись як земний аналог Небесного царства: розташування пірамід віддзеркалювало розміщення зірок на небі — це, на думку єгиптян, давало змогу успішно здійснити ритуал переродження. Отже, піраміди були «сходами на небо», «точкою поєднання Неба і Землі», а також «стартовим майданчиком» для душ померлих фараонів.

На цій ідеологічній основі розгортається небачене в історії людства кам'яне будівництво, кульмінаційним моментом якого стало спорудження величезних пірамід з храмами й цілими «містами» гробниць знаті. Це підірвало економіку країни і IV династія зійшла з політичної арени. Ідеологічно зміна обґрунтовувалась утвердженням панівної ролі Атума-Ра й оголошенням фараонів наступних династій «синами Ра». Масштаби будівництва різко скоротились: піраміди V—VI династій значно менші від своїх попередниць і гірше збудовані — зараз вони нагадують безладні купи каміння, на відміну від величних споруд IV династії. Зате багатими стають гробниці вельмож деякі з них зберегли до наших часів численний інвентар і чудові пам'ятки мистецтва. В кінці VI династії Єгипет став розпадатись на самостійні номи. З середини XXIII ст. до н.е. розпочався період занепаду Єгипту.

Найважливішою релігійно-міфологічною пам'яткою Стародавнього царства є «Тексти Пірамід», вирізьблені на стінах коридорів і поховальних камер пірамід V і VI династій. Це — фрагменти релігійних, магічних й міфологічних творів, сукупність яких складає дискурс, що відтворює ритуал поховання померлого фараона і піднесення на престол нового царя. «Тексти Пірамід» містять систему космогонічних, календарних й есхатологічних уявлень єгиптян, на основі яких будується концепція переродження померлого фараона в бога Осіріса. Також тексти змальовують шлях переродженої душі фараона до загробного світу, застерігають її від небезпек. Головною ідеєю твору є зв'язок світу людського з божественним, який здійснюється через фараона — «нащадка Осіріса» і «Гора на землі». Таким чином, воскресіння і безсмертя Осіріса яки покладає воскресіння й безсмертя фараона, а це останнє є запорукою процвітання Єгипту. Ця ідея часто виражається безпосередньо: «Якщо живе Осіріс, буде жити й цар Унас; якщо не вмер Осіріс, не помре й Унас». «Тексти Пірамід» в цілому ще зберігають ритуально-магічний характер, однак, в них вже міститься етичний елемент: подібно до богів, цар також повинен прагнути «утвердити Маат на місце безладу».

Згідно есхатологічних уявлень єгиптян, необхідною умовою безсмертя було збереження тіла небіжчика: душа покидає його, наче птах, і повертається назад; тіло й душа не поривають магічного зв'язку. Звідси з'явився звичай балъзамування останків і виникла архітектура гробниць. Оскільки після смерті особистість померлого зберігалась (душа повинна була пройти процедуру суду Осіріса), його портретні риси увічнювались в скульптурі. Таким чином, гробниця була «помешканням» з усім необхідним, а засобами мистецтва й літератури відтворювались найважливіші моменти життя покійного: «ідеальні автобіографії» розповідали про те, як він прислужився богам і фараону; скульптура зберігала його портрет; рельєф і живопис точно відображали світ, в якому він жив.

«Ідеальні автобіографії» — це ритуальні заупокійні написи вельмож на внутрішніх стінах їхніх гробниць, покликані прославити їх і таким чином увічнити їх імена. З часом до переліку заслуг почали додавати описи найбільш примітних епізодів з життя вельможі, що зробило автобіографії безцінним джерелом епохи. У порівнянні з «Текстами Пірамід» етичний момент у них виступав виразніше. Найцікавіші автобіографії дійшли до нас з часів V—VI династій (XXV—XXIII ст. до н.е.). Це життєпис Уашптаха, що містить драматичну оповідь про смерть сановника; життєпис Хархуфа розповідає про його успішні військові походи; життєпис Уні висвітлює блискучу кар'єру чиновника; автобіографія жерця Шеші описує добродійну діяльність священнослужителя. Як свідчать ці тексти, вчинки і заслуги у земному житті оцінюються як угодні царю і богам і в цьому світі, і в загробному житті. В них є запевнення в тому, що померлого «любив батько його і хвалила матір його», що він подавав хліб і одяжину потребуючим. «Я — той, хто каже тільки про хороше й повідомляє про бажане. Ніколи не говорив я поганого володареві проти людей, бо хотів я, щоб було мені добре перед Богом Великим», — повідомляє про себе вельможа Хархуф. Жрець Шеші проголошує: «Я творив істину заради її володаря, я задовольняв його тим, що він бажав; я говорив істину, я чинив правильно; я говорив хороше й повторював хороше».

Епоха Стародавнього царства була також «віком мудреців». Зберігся твір одного з них — сановника Птахотепа (XXV ст. до н.е.). У ньому поєднуються рекомендації високого морального характеру з порадами чисто утилітарного призначення: «Гни спину перед начальниками своїми і буде процвітати дім твій»; «Великою є справедливість, і сила її непорушна. Незмінна вона з часів Осіріса, і карають того, хто зневажає закони». Найважливішою у цьому творі є ідея етичного обґрунтування влади, яка повинна ґрунтуватися не тільки на насильстві, але і на законі, справедливості й гуманності: «Якщо ти начальник, що наказує багатьом людям, прагни до всілякого добра, щоб у розпорядженнях твоїх не було зла».

Одним із найяскравіших досягнень культури Стародавнього царства були піраміди. При їх спорудженні втілювались нові архітектурні ідеї, а також апробувались технічні нововведення. Спочатку царські гробниці мали форму масштабу (араб. «лавиця») й відрізнялись від усипальниць знаті тільки розмірами. За царя III династії Джосера (XXVII ст. до н.е.) видатний архітектор Імхотеп збудував ступінчасту піраміду заввишки 60 м. Споруджена на штучній терасі, вона була центром складного ансамблю численних храмів, зал, палаців. Імхотеп також намітив шлях до створення класичного типу піраміди. Перша така споруда була збудована за царя Снофру (XXVII ст. до н.е.), а найбільша — за фараона Хуфу; поруч з нею з'явилися піраміди Хафра і Менкаура (XXVI ст. до н.е.). В середині піраміди Хуфу розташована система коридорів, шахт і камер, що служили для здійснення ритуалу переродження.

Основні риси мистецтва цього періоду (монументальність і простота форм) проявились також у скульптурі і рельєфі. В образах фараонів особливо підкреслювались фізична могутність, але, разом з тим, їх портрети виражали спокій та абсолютну врівноваженість, величавість й доброзичливість (портрети фараонів Джосера, Хафра й Менкаура). Так само урочистими й величавими є портрети вельмож, однак, ступінь ідеалізації у них менший, тому порт-

ретна схожість передана більш конкретно, з елементами індивідуалізації (парні статуї сина Снофру Рахотепа і його дружини Нофрет). Шедеврами портретної скульптури є статуї архітектора Хеміуна, жерця Каапера і писаря Каї.

Рельєфи й розписи мали однакові сюжети: власники гробниць за бенкетними столами; сцени сільськогосподарських робіт в їхніх маєтках; сцени полювань, риболовлі, а також процесії слугиників з їжею. Композиція їх була рядковою, симетричною й урівноваженою. Органічним елементом рельєфів й розписів були ієрогліфічні написи; вони складали разом смислову єдність, що визначало їх двоїсте призначення: відповідати суті вимог заупокійного культу й одночасно служити декоративним елементом архітектури. У зв'язку з останньою обставиною були знайдені спеціальні прийоми: збільшення фігур царя або вельможі, суміщення в одній композиції кількох ракурсів (наприклад, відтворення стола у профіль, а всього, що на ньому — згори). Різноманітність поз, рухів, поворотів простежується тільки у фігурах слуг, селян і ремісників, оскільки тут зрозумілість того, що робить кожний персонаж, мала соціальне і ритуальне значення. Чудовими зразками є рельєфи з гробниць Птахотепа, Аххотепа та ін. (XXV ст. до н.е.). Справжнім шедевром є рельєфи на дерев'яних панелях з гробниці архітектора Хесіра (XXVII ст. до н.е.). Зодчий зображений у повний зріст із засобами для письма і жезлом в руках (знаками його високої посади), сидячим за бенкетним столом тощо. Його струнка фігура й тонке обличчя з різким профілем вирізані вишукано легким рельєфом, що передставляє образ енергійної, вольової, розумної людини.

Середнє царство (XXII—XVIII ст. до н.е.). У кінці III тис. до н.е. Єгипет розпався; занепадала іригаційна система і населення страждало від голоду. У тривалій боротьбі за владу переміг фіванський номарх, який став засновником XII династії фараонів і зробив своє місто Фіви новою столицею держави. Однак, становище Єгипту не було стабільним, оскільки провінційна знать зберегла сильні позиції. Основою суспільного розвитку в цей період була не центральна влада, а люди незнатного походження, які утворили прошарок підприємців і військових. Продовжували вдосконалюватись знаряддя праці: поруч з кам'яними й мідними тепер все частіше застосовуються бронзові. Виникло виробництво скла. Значного розвитку одержало землеробство, чому сприяло створення великого водосховища і розгалуженої сітки зрошувальної системи у Фаюмському оазисі. З появою дрібних і середніх господарств були створені умови для розвитку торгівлі. Однак, в кінці XVIII ст. до н.е. Єгипет знову розпався і став легкою здобичкою для кочового народу гіксосів, що прийшов з Азії.

Якщо в епоху Стародавнього царства тільки фараон міг сподіватись на переродження після смерті й вічне блаженство, то у Середньому царстві ситуація змінилась. Соціально-політичні потрясіння й економічні кризи підважили авторитет центральної влади і номова знать почала прагнути до самостійності. Зрозуміло, що насамперед вона постаралась забезпечити собі вічне блаженство. Таким чином, створюються умови для «демократизації» культу Осіріса. Яскравим свідченням цього є «Тексти Саркофагів» (їх вирізали на внутрішніх стінках трун), з допомогою яких знать сподівалась «переродитись в Осіріса». Тому у «Текстах» велике місце займають різні міфологічні мотиви й сюжети, покликани обґрунтувати право померлого бути включеним до «царських списків».

Криза традиційного світогляду змусила мислителів і митців шукати нові способи і форми світосприйняття, що викликало розквіт художньої творчості. Проблеми релігійного, політичного, соціального, етичного характеру хвилювали уми, що шукали розради на свої сумніви, викликані постійними розбіжностями між вихованими століттями ідеалами й похмурою дійсністю. Ці пошуки спонукали інтерес до людської особистості — по-суті, вперше в історії у центрі мистецтва опиняється людина з її переживаннями, радощами й печалями. У повчальному творі «Напучення царя Гераклеопольського своєму синові» (XXII ст. до н.е.) добре відображене це сум'яття. Закликаючи свого сина з нещадністю ставитись до бунтівників й остерга-

тися черні, цар у той же час радить наблизити до себе людину за її заслуги («Не роби різниці між сином знатного і простою людиною»), не карати несправедливо, турбуватись не тільки про вельмож, але і про всіх підданих, тому що люди — це «стадо Бога», вони — «подоби, що вийшли з його плоти». Напучуючи сина слідувати мудрим писанням предків, він говорить про особливу відповідальність, яку накладає на царя його сан, і вказує йому, що саме благі вчинки правителя — краса пам'яті про нього, запорука виправдання на суді богів у загробному царстві, де чеснота цінується вище, ніж «пожертвований бик злочинця».

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

Цілковито інший погляд висловлює герой «Бесіди розчарованого зі своєю душею». Він скаржить на суспільні порядки і нрави, пануючі в сучасному йому Єгипті — вони здаються йому протилежними колишнім, дорогим для нього і близьким. Життя для «розчарованого» є настільки опідним, що смерть здається йому єдиним засобом позбавлення мінливості земного існування, переходом до незрівнянно кращого загробного світу: «Мені смерть уявляється нині зціленням хворого, звільненням з полону страждання».

В цей період також зароджуються жанри літературної казки і пригодницької повісті. «Папірус Весткар» містить казки, об'єднані однією рамкою: фараон Хуфу нудьгує і просить своїх синів розповісти цікаві історії про старовину. В їх оповідях чарівники за допомогою магії можуть здійснювати різні чудеса: перетворити глиняну фігурку крокодила на живу потвору, змусити розступитись води, відрубати голову приживити назад, вішувати майбутнє і т.п. В одному випадку магія дозволяє здійснити праведний суд (чоловик карає зрадливу жінку та її коханця), у другому — попереджає про важливі зміни в релігійному й політичному житті країни, що мають статись у майбутньому.

Пригодницький жанр представлений авантурними повістями. Герой «Оповіді потерпілого морську катастрофу» — єгипетський Робінзон Крузо — рятується після кораблетрощі й потрапляє на безлюдний острів, де спілкується з величезним змієм — володарем острова, який допомагає йому вижити та ще й віщує йому щасливе повернення на батьківщину. Другий твір — «Оповідь Сінухе» відображає напруженість боротьби за владу у Середньому царстві. Сінухе — наблизений спадкоємця трону, майбутнього фараона. Але він проявив боягузтво і зрадив свого пана, утішки від придворних інтриг на чужину. Переживши багато пригод, «відчувши у горлі смак смерті», він досяг високого суспільного становища у племені кочівників, але, зістарившись, захотів померти на батьківщині. Фараон пробачив свого слугу і навіть доброзичливо підсміювався з нього, коли той заходив до тронної зали: «Ось прийшов Сінухе, він, як азіат, перетворився на кочівника». Чи не вперше у світовій літературі «Оповідь Сінухе» представляє суб'єктивний образ світу: оповідач-герой не тільки відверто ставить своє власне життя вище наказів суспільної моралі, але і надзвичайно достовірно описує свої переживання.

Фіванські фараони споруджували свої колосальні статуї, в яких монументальна статичність фігури поєднувалась з конкретними портретними рисами. З'являється тип царського портрету з виразною передачею рис обличчя, підкресленням кістяка і м'язистості, різкою грою світлотіні (портрети Сенусерта III і Аменемхета III). Однак, індивідуально ці риси не найкраще збагачували людську особистість: щось жорстоке криється в кутиках міцно ступених губ, у зморшках шкіри на гостро виступаючих вилицях. «Не милуй жодного із своїх братів, не

знай друга й довірених собі не створюй — досконалості в цьому не досягнеш. Стережись серця свого, навіть коли спиш», — вчив фараон Аменемхет I своїх наступників. Звідси висновок, що людина, в якій пробудилось почуття власної особистості, не змогла з усіх своїх випробувань і досвіду одержати нічого, крім науки ненависті, недовірливості й егоїзму.

Майже припинилось монументальне будівництво, причиною чого був не стільки брак матеріальних засобів, скільки відсутність ідеї, яка об'єднала б суспільство. Основними архітектурними пам'ятками залишались храми і гробниці царів. З'являється новий тип заупокійного храму, в основі якого — конструкція з великих терас, зведених одна над одною; до кожної з них провадили похилі підйоми — пандуси (храм Ментухотепа I у Деїр-ель-Бахарі, XXI ст. до н.е.). Піраміди Середнього царства виглядають убого в порівнянні з пірамідами попередньої епохи. Зате грандіозними були царські задуми щодо покращення іригаційної системи Фаюмського оазису. Тут, у священних угіддях бога-крокодила Себека споруджується заупокійний храм Аменемхета III (XIX ст. до н.е.), названий греками Лабіринтом. Цей унікальний ансамбль, що займав величезну площу (72 тис. кв. м), представляв собою *пантеон** незліченних богів країни.

Для рельєфу й живопису Середнього царства характерне посилення сюжетності. У гробницях збереглося багато композицій, які відтворюють повсякденну дійсність набагато точніше й детальніше, ніж це робило мистецтво раніше. Бачимо роботи у полі, збір папірусу, спорудження човнів, робітників, що переносять вантажі, худого старика-волопаса із запрягом волів тощо, — а також чужоземців, наприклад, граючого на лірі семіта або погонича верблюдів з Аравії. Чудово передані образи птахів і тварин у гробницях номархів XX—XVIII ст. до н.е. Поширюється також дрібна пластика, головним завданням якої було відтворювати повсякденне життя небіжчика. До гробниці вояцького князя вміщували композицію статуеток, що детально представляла заїгн воїнів. До гробниці землевласника ставили скульптурний фрагмент з життя села: череда плямистих корів проходить повз ґанку, з якого сам пан спостерігає за ними. У похованнях власників ремісничих майстерень знаходимо сцени з роботи ремісників. Особливо часто дрібна пластика показувала човна на Нілі: померлий сидить у ньому й простягненими руками вітає вранішнє сонце вічного блаженства.

Панування гіксовів тривало майже дві сотні років. Процес звільнення був тривалим і болючим; очолили визвольну боротьбу правителі Фів. Остаточо завойовники були вигнані царем Яхмосом I, який і став засновником чергової династії фараонів.

Нове царство (XVI—XI ст. до н.е.). Правителі Нового царства вели успішні війни й перетворили країну у світову державу. Особливо прославились фараони Тутмос III (XVI ст. до н.е.) і Рамсес II (XIV ст. до н.е.). Це був час бурхливого економічного розвитку, що забезпечувався завезенням сировини, худоби, золота, робочої сили. Починає широко застосовуватись бронза. Вдосконалюється плуг, здійснюється винахід міхів з нижнім приводом для металургії і вертикального ткацького станка. Розвивається нова галузь тваринництва — конярство. Величезне значення мав винахід шадуфа — водопідіймального пристрою. Однак у XIII ст. до н.е. на Єгипет накотились хвилі завойовників. Ледь відбивши їх натиск, держава ослабла; почались змови і заколоти, часті зміни правителів сприяли посиленню провінційної знаті і жрецтва.

Потужна політична консолідація і централізація країни, перетворення Фів у столицю світової держави привели до того, що гермопольський бог Амón зайняв панівне становище в пантеоні; для цього Амона поєднали з Ра і він став богом-деміургом, творцем всього суцього. З ним пов'язувалось обожнення фараона, який вважався його сином: бог і цар єдині, обидва вони є володарями світу, його правителями. Ці уявлення сприяли зміцненню існуючого порядку (Маат), як встановленого самим Амóном-Ра. Його безмежна перевага над іншими богами спонукала теологічну думку Єгипту до монотеїзму, спробою встановлення якого стала

релігійна реформа фараона Аменхотепа IV у середині XIV ст. до н.е. На дванадцятому році свого правління він порвав з традиційним політеїзмом і впровадив державний культ сонячного диска — Атона, який мислився єдиним богом — творцем і володарем Всесвіту. Сам фараон змінив своє ім'я на Ехнатон («Угодний Атону») і оголосив себе сином бога. Він також побудував місто Ахетатон («Місто Атона»), до якого переніс столицю. Зараз на цьому місці знаходиться арабське село Ам'арна, від якого період правління Ехнатона одержав назву ам'арнського.

Як єдине божество Атон не мав ні дружини, ні дітей, ні родичів, не мав він ні людського, ні тваринного образу, не втілювався у статуях. Це було абстрактне божество, що уособлювалося в сонячному диску. Оскільки Атон розглядався як єдиний бог, решта божеств стали не потрібними. З наказу Ехнатона їх імена знищувалися, жертви їм не приносилися. Зберігся гімн Атону — справжній шедевр релігійної лірики. Атон освітлює й зігріває землю і все, що на ній живе, він є втіленням краси природи, джерелом життя на землі, творцем всіх країн і народів: «Ти єдиний, ти сидиш в образі своєму, Атоне живий, сяючий і блискучий, далекий і близький! З себе, єдиного, твориш ти мільйони образів своїх. Міста і села, поля і дороги, й Ріка радіють тобі, кожен погляд спрямований до тебе». Однак концепція єдиного божества не була прийнята жрецтвом і народом: після смерті Ехнатона культ Атона був повністю ліквідований, а єгипетський пантеон знову очолив Амон-Ра. Втім, цьому останньому надали багато рис Атона, й у гімні до нього є епітети, що нагадують Атона: «володар правди», «один-єдиний з багатьма руками», «батько богів», «творець людей, тварин і плодоносних рослин». Таким чином, значення релігійної реформи Ехнатона для розвитку культури полягає в тому, що вперше в історії людства була сформульована (нехай і в незавершеному вигляді) ідея монотеїзму.

В епоху Нового царства відбувається подальша «демократизація» заупокійного культу, що, очевидно, було своєрідною реакцією суспільства на посилення тиску державної релігії та ідеології. Тепер практично кожен єгиптянин міг бути впевненим у безсмерті своєї особи й загробному блаженстві: умовою цього було придбання згортку папірусу з необхідними заупокійними текстами, які одержали назву «Книга Мертвих». Її порівняна дешевизна зробила загробне царство загальнодоступним і переписування священних текстів перетворилось на прибуткове ремесло; залежно від ціни виготовлялись екземпляри «Книги» з більш повними або скороченими версіями, із заставками або без них. Писар тільки залишав порожнє місце, де необхідно було згадувати ім'я померлого — його просто вписували після придбання згортку.

«Книга Мертвих» ділиться на дві частини. Перша присвячена поховальному ритуалу, кульмінацією якого був обряд «відкриття уст» мерця, так що він воскресав за гробом. Друга частина є «путівником» по загробному царству, який допомагав небіжчикові обрати правильний шлях до раю, уникнути небезпек і пройти суд Осіріса. Принципи загробного правосуддя є такими: душа людини, поведінка і вчинки якої на землі були визнані відповідними законам Маат, одержувала вічне життя; душа ж грішника піддавалась повторному — цього разу остаточному умертвінню. Таким чином, у «Книзі Мертвих» вперше в історії ясно виражалась ідея загробного воздаяння. Тут же перелічувались гріхи і злочини, які людина не повинна була чинити. У цілому твір свідчить про посилення етичного елементу в єгипетській релігії. Разом з тим, переоцінювати його роль не слід, тому що високий етичний зміст буквально «втоплений» у магійних формулах і заклинаннях, мета яких — вплинути на загробних суддів і змусити їх визнати підсудну душу праведною — навіть якщо насправді померлий був останнім негідником. Тому більшість тверджень і заяв, вкладених в уста небіжчика, є брехливими і цинічно обманюють божественних суддів.

Розширення географічного горизонту, взаємодія з культурами інших народів, притік величезних багатств стали стимулом для нового розквіту єгипетської культури. Під впливом реформи Ехнатона література і мистецтво стають більш реалістичними і світськими, зрозумілими для ширших верств населення.

Вигнання гікосів, а згодом і завойовницька політика фараонів знайшли своє відображення у казках й автобіографіях, які дихають патріотичним піднесенням. «Казка про взяття міста Юпи» розповідає про часи фараона Тутмоса III. Непроступну фортецю обложило єгипетське військо, очолюване полководцем Джехуті. Оскільки він не зміг взяти міста силою, то вдався до хитрощів: послав городянам дари у величезних глечиках, в яких насправді були сховані воїни. Вночі вони вилізли з судин і відкрили брами міста. У «Поєми Пентаура» розповідається про військові подвиги фараона Рамсеса II. Автор починає виклад подій у прозаїчному стилі, а коли доходить до кульмінації (вороги оточили фараона), переходить на патетичний стиль. Цікаво, що прославлення царя тут доведено до абсурду: виявляється, що все єгипетське військо порозбігалось і фараон сам-один витримав натиск ворожих колісниць і одержав блискучу перемогу.

В епоху Нового царства деякі міфи стають сюжетами казок. Так, міф про Осіріса й Ісіду використовується у низці розважальних творів, в яких боги позбавлені всякого священного ореолу й авторитету і наділені не просто недоліками, але й пороками, що засуджувались «Книгою Мертвих». Наприклад, у «Казці про двох братів» дія міфу перенесена в селянське середовище. Двоє братів тяжко працюють, причому молодшому братові на ім'я Бата всі селянські труди вдаються краще й він, по-суті, забезпечує добробут і старшому братові, і його дружині. Якось ця хтива жінка спробувала спокусити Бату, але, зазнавши невдачі, оббрехала його, заявивши чоловікові, що той намагався її збезчестити. Принижений і зневажений, Бата рятуються від люті старшого брата і поселяється в країні Ліван. Там він одружується, але зрадлива жінка погубляє його заради того, щоб стати дружиною фараона. Бата проходить низку чудесних перетворень, втілюючись у бика, дерево і новонароджене немовля. Врешті-решт старший брат, занепокоєний долею молодшого, допомагає йому добитись справедливості. Віроломну жінку страчують, а воскреслий Бата стає фараоном.

У цій казці висловлене переконання, що все зло у світі походить від жінок, які здатні штовхнути чоловіків на будь-які злочини. Навпаки, у «Казці про приреченого царевича» показана сімейна ідилія. Герой твору — царевич від народження приречений богами на загибель від крокодила, змії чи собаки. Батько-фараон виховує сина у спеціальному приміщенні під особливою охороною. Ставши дорослим, царевич покидає Єгипет і, приховуючи своє походження, добивається слави особистою хоробрістю й силою. Перемігши чужоземних витязів у важких змаганнях, він одружується з царівною далекої країни. Вірна дружина рятує його від змії і переконує вбити улюбленого пса, однак «Приречений» відмовляється зробити це. Потім він зустрічається з крокодилом і вступає з ним у розмову (кінець казки не зберігся).

Поряд з традиційними жанрами з'являється любовна лірика. Серед ліричних творів можна розрізнити два їх типи: складні і манірні «салонні» вірші й більш прості і щирі «народні». До перших відноситься, наприклад, вірш, в якому про кохання героя й героїні розповідають садові дерева. Вічнозелений гранатник згадує про те, як під його шатром закоханий у спекотний день, «від вина і браги захмелівши», знаходять собі притулок. Натомість шовковиця скаржиться, що вони, «самі насолоджуючись сп'янінням», їй «вина ні краплі не дали». «Народні» вірші більш безпосередні: закоханий бажає перетворитись у кільце на пальці своєї коханої, стати її служницею і прати її одяг, терпляче вислуховуючи докори. Він готовий кинутись до річки, повної крокодилів, якщо кохана стоїть на протилежному березі.

В архітектурі Нового царства переважає храмове будівництво. У Фівах споруджуються знамениті храми Амона-Ра (зараз біля них знаходяться населені пункти Карнак і Луксор). Це

монументальні й урочисті будівлі, прямокутні у плані. До фасаду провадила дорога, обрамлена сфінксами — «алея сфінксів». Вхід до храму мав вигляд *піллонів**, перед якими стояли башти з прапорами, обеліски і статуї фараонів. Позад пілонів знаходилося відкрите подвір'я з портиками і сама будівля храму, поділена колонами на декілька нефів. Центральний неф був вищим, ніж бічні.

Заупокійні храми фараонів мали подібну конструкцію і, на відміну від попередніх епох, були відокремлені від власне гробниць, котрі, з міркувань безпеки, влаштовувались у тасмних місцях: під землею або у скелях. Видатною пам'яткою архітектури Нового царства є заупокійний храм цариці Хатшепсут у Деїр-ель-Бахарі, споруджений неподалік від храму Ментухотепа I й розвиваючий його конструктивні ідеї. Храм прилягає до стрімкої скелястої гори й похмура суворість природи ще більше посилює *експресивність** його образу. Розташування терас і балюстрад храму ритмізоване: темні колони із світлими проміжками між ними регулярно повторюються і завдяки цьому вся будівля здається легкою й одухотвореною. Важливо, що конструкція храму звернена до людини: святиня якби огортає віруючого і веде його до тасмних надр гори.

Пластичні мистецтва також характеризуються прагненням до експресивності. На рельєфах у Деїр-ель-Бахарі бачимо, як готується експедиція до далекої країни Пунт, як хвилі несуть кораблі з тугими вітрилами, як тубільці приймають гостей; чудово передані типи місцевих мешканців, особливо негрів. На рельєфах з Мемфісу бородаті чужоземці красномовно виявляють свою пошану фараонові, при цьому жваво жестикулюючи: їх бурхлива міміка протиставляється єгипетській стриманості і самовладанню. Серед рельєфів Нового царства також зустрічаються релігійні сцени: жертвоприношення, урочисті молебні, оплакування померлих. Одним з найцікавіших є рельєф з Мемфісу «Плакальниці» (XIV ст. до н.е.). Тіла ридаючих жінок ніби пронизує страждання: наскільки у часи Стародавнього царства до смерті ставились із спокоєм й мужністю, а жалобний лемент був у першу чергу елементом ритуалу, настільки у «Плакальницях» смерть викликає біль, розпач і глибоке співчуття.

У живопису художники Нового царства прагнули до жвавіших й сміливіших композицій. На стінах храмів, у гробницях знаті й вищих чиновників передані найрізноманітніші сюжети: від робіт у майстернях до повних динаміки битв. На розпису з гробниці у Фівах (XV ст. до н.е.) показано як човен фараона вторгається у глибокі зарості, від чого згинається квітуча тростина, злітають птахи, лопочучи крилами; рудий кіт встигає схопити зубами качку, а лапами двох іволг. Дуже серйозних успіхів досягає ужитково-декоративне мистецтво, про що свідчать оздоби і ювелірні вироби з гробниці Тутанхамона (XIV ст. до н.е.). Це золоті діадеми, підвіски, оздоблені золотими квітами, персні, браслети, навіть предмети туалету, що супроводжували єгиптянок за життя й не покидали їх після смерті: бронзові дзеркальця, алебастрове начиння, глиняні мисочки, металеві блюдця. Всі речі відзначаються винятково елегантними формами: так, начиння для пахоців виглядає як напіврозкрита квітка, шкатулку для кремів підтримує оголена, різьблена з кістки чарівна плавчиха.

У кінці XV ст. до н.е. в мистецтві утверджується пишність і декоративність. У рельєфі і живопису фігури набувають об'ємності і м'якості, художники надають персонажам тонких характеристик (наприклад, рум'янець на обличчі) і навіть моделюють прозорий одяг на тілах музиканток й танцівниць («Музикантки й танцівниці на бенкеті», розпис у гробниці в Фівах). Цей стильовий напрям розквітає у мистецтві часів Амарнського періоду (XIV ст. до н.е.). Згідно принципів релігійної реформи відбувається свідоме порушення ряду традицій в художній культурі: поети й художники розглядають світ в його єдності й одухотвореності як породження благої променистої сили Атона. Погляд цей характеризується прийняттям життя у всіх його проявах, що радикально відрізняє світобачення епохи Ехнатона від єгипетської традиції

«любові до смерті». Про це чудово свідчать твори мистецтва, знайдені при розкопках Ахетона.

Місто перетинала головна вулиця; у центрі знаходились Великий палац і храм Атона, в якому замість традиційних колонад розташовувались великі, відкриті для сонця подвір'я з жертвниками. Великий палац прикрашали статуї Ехнатона, поліхромні розписи, рельєфи з інкрустацією й позолотою. Особливо гарними були барвисті розписи підлогу у царських покоях. Вони представляли басейни з плаваючими рибами, зарості лотоса й квітучих рослин, в яких літали птахи і метелики. Чудові твори мистецтва передають ліричний настрій, природні людські почуття. Ці особливості характеризують скульптурні зображення самого Ехнатона, його дружини Нефертіті та їх шістьох дочок. На рельєфах цариця й царівни супроводжують Ехнатона: він постає тут як люблячий чоловік і батько. Ось царська сім'я зображена в момент горя — жалоби по старшій царівні: у жесті відчаю і співчуття цар ніжно торкається руки дружини. З розпису парадної зали Великого палацу найкраще зберігся фрагмент з двома оголеними маленькими принцессами, що сидять на мережаних подушках. Одна з дівчаток торкається рукою підборіддя іншої, та ж обіймає її за плечі, їх ніжки, рожево-золотисті обличчя з величезними очима є зворушливими у своїй беззахисності.

Найвідоміші скульптурні твори походять з майстерні начальника скульпторів Тутмеса. Весь світ знає бюст Нефертіті, виконаний з вапняку, розфарбований і обвитий золотом стрічкою. Він дає уявлення про досконалу красу цариці: гармонійність її витончених строгих рис, бездоганий овал обличчя, струнку шию, гордовиту й вільну посадку голови. Інший портрет Нефертіті — невелика голова із золотистого пісковика — повний чару жіночності; вражаюче м'які лінії щік, скронь, шиї, трепетних губ передають ніжність юного обличчя, ніби торкненого легкою засмагою. Ще одна статуетка представляє Нефертіті у літах — з її все ще прекрасного обличчя проглядає глибокий смуток.

Пізнє царство. Після розпаду Єгипту в XI ст. до н.е. він вже не зміг відновити свою могутність. У X—VIII ст. до н.е. до влади поперемінно приходять династії фараонів-іноземців. У VII ст. до н.е. країну завойовують ассирійці, у VI ст. до н.е. — перси, у кінці IV ст. до н.е. — Александр Македонський. Так завершилась епоха фараонів. У III—I ст. до н.е. Єгиптом правили Птолемеї — нащадки греко-македонських завойовників. Від 30 р. до н.е. до V ст. н.е. тривав період римського панування. У V—VI ст. н.е. Єгипет входив до складу Візантійської імперії. У VII ст. н.е. країну завоювали араби.

В часи Пізнього царства архаїзація стає основою офіційної політики. Залишилась у минулому слава Фів, тут більше не споруджуються грандіозні храми. До релігійного життя повернулась давня строкатість, різні традиції й культури займають рівнозначне становище. Одна з кращих історико-літературних пам'яток цього періоду — стела фараона Піанхі (VIII ст. до н.е.). Це барвисте вихвалляння військових подвигів царя нагадує класичні оповіді старовини. Цікавим також є той факт, що Піанхі виявляє пошану до богів тих місцевостей, які він прагне підкорити: у Фівах він поклоняється Амону, у Мемфісі — Птаха, у Саїсі — богині Нейт. У той же період з наказу фараона Шабаки переписується із стародавнього оригіналу знаменитий «Мемфіський теологічний трактат» — найважливіше джерело культу Птаха. Ця тенденція продовжилась у період правління Саїської династії (VII—VI ст. до н.е.), коли провідним став культ стародавньої богині-воїтельки Нейт, яка поєднала у собі чоловіче й жіноче начала і мала функції *деміурга**. Її називали «Велика Нейт — батько батьків і матір матерів». Вважалося, що Нейт володіє магічною силою: лікує хворих й відганяє злі сили. Імпонували сучасникам також її риси Великої Матері — покровительки людей.

Підкоривши Єгипет, перси заради зміцнення свого панування здійснювали політику релігійної толерантності. Цар Дарій I зображався у єгипетських військових обладунках. Цар Камбіз був посвячений у містерії Нейт і, як саїські царі, мав титул «син Ра, подоба Нейт», підтри-

муючи таким чином ідею неперервності фараонівського панування. Знову стали споруджувались храми: за Дарія I на стінах нового храму Амона у Великому оазисі був записаний гімн, де він оспівується як божество, тотожне Космосу: «Ти — небо, ти — земля, ти — лекло, ти — вода, ти — повітря, що знаходиться між ними». Згодом подібної політики стосовно Єгипту дотримувались і греки, і римляни.

До часів ассирійського завоювання відноситься твір «Оповіді про Петубаста» — царя однієї з провінцій Єгипту. В одному фрагменті йдеться про амазонку. Єгипетське військо під проводом могутнього правителя Геліополя Інара, якого супроводжує його родич Петухоне, йде походом до Азії, де вступає у битву з амазонками. Інар гине й військо очолює Петухоне. Він зустрічається з царицею амазонок Серпет й між ними відбувається запеклий двобій, що триває цілий день. Зрештою, амазонка і єгиптянин покохали одне одного. В іншій оповіді мова йде про боротьбу за бойові обладунки Інара. Після смерті Інара царі прагнуть заволодіти його зброєю і панциром, бо вони є талісманом, джерелом могутності і сміливості.

Однією з найцікавіших пам'яток літератури греко-римського періоду є Лейденський папірус (I ст. н.е.), який містить твір, що розвиває один з міфів солярного циклу про те, як «око Сонця» — богиня Хатор, дочка Ра, образилась на батька і, прийнявши образ кішки, втекла до Ефіопії. Ра послав за нею бога Тота і той, перетворюючись то у павіана, то у шакала оповідав Хатор байки зі світу тварин. Серед них були оповіді про кішку й шуліку, про лева й мишу. Ця остання схожа з байкою Езопа: миша рятує життя могутньому леву, коли той потрапив у пастку, тому що лев перед тим дарував миші життя. Кожна байка Лейденського папірусу закінчується мораллю, що роз'яснює її суть.

Також у греко-римські часи записується цикл казок про Хаемуаса — старшого сина фараона Рамсеса II. Перша казка описує пригоди Хаемуаса під час пошуків магічної книги Тота. Хаемуас знаходить книгу в пробниці царевича Неферкаптаха і забирає її, незважаючи на те, що дух жінки царевича попереджає його, що її чоловік загинув разом зі своєю сім'єю з-за цієї книги, яку він дістав з дна моря, і що така ж доля загрожує і Хаемуасові. Але той не слухає, і скоро зустрічає красуню Табубу, жрицю богині-кішки Баст, закохується в неї і передає їй усі свої багатства. Табуба вимагає, щоб Хаемуас повбивав своїх дітей, бо вони можуть претендувати на спадщину батька. Охоплений хтивістю, він погоджується... і раптом прокидається — все це лише кошмар. Коли Хаемуас приїхав додому у Мемфіс, фараон порадив йому повернути книгу на місце, що той з полешенням і зробив.

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

Історія виховання Са-Осіріса нагадує оповідь Євангелія від Луки про те, як 12-річний Ісус загубився в Єрусалимі і як через три дні його знайшли у храмі серед вчителів, яких він слухав і запитував, дивуючи своїм розумом. Також історія мандрівки до загробного світу перегукується з сюжетом про бідного Лазаря, який лаконічно виклав той самий Лука.

Єгипетська культура зробила величезний вплив на навколишні країни і народи. Так, не викликає сумніву її вплив на формування давньоєврейської. Деякі сюжети і мотиви єгипетських казок увійшли до Старого Заповіту (наприклад, казок папірусу Весткар, «Казки про двох братів» та ін.). Можна також простежити і теологічні впливи (біблійний Бог-творець як Дух, що «ширив над водами»; ідея животворного слова; монотеїстичні тенденції релігії Ехнатона). Знаходять також багато відповідностей між «Повчанням Аменемопе» (X—VI ст. до н.е.) і «Книгою притч Соломонови». Дуже багатозначно також звучать слова з «Діань апостолів»: «І навчився Мойсей усій мудрості Єгипетській, і був він сильним у словах і ділах».

У часи греко-македонського панування культура Єгипту переживає новий розквіт, вже будучи частиною елліністичної цивілізації. Завойовники сприйняли єгипетську ідею «священного царства», поклонялись священним бикам і баранам, будували храми єгипетським богам, які іноді суперничали своєю монументальністю із спорудами епохи фараонів. Грецькою мовою перекладались єгипетські літературні й релігійно-міфологічні тексти. Зрештою, єгипетська релігія з її ідеєю безсмертя підкорила греко-римський світ, що зневірився у своїх земних і небесних володарях. Культ Ісіди розповсюдився на всю Римську імперію і на вулицях «Вічного міста» влаштувались пишні святкування на честь богині-чарівниці.

Єгипет став одним з найважливіших центрів релігійних рухів епохи становлення християнства, зробивши на формування останнього чи не найсуттєвіший вплив. Містицизм єгипетської культури, багатовіковий досвід складання теологічних текстів одержали друге життя в александрійській школі теології та у монофізитстві коптів. Нарешті, чи ж не сягають ідеї християнського чернецтва й анахоретства, вперше народжені в Єгипті, своїми таємними коренями у давню віру єгиптян в посмертне преображення, «просвітлення» в пустинях Заходу, і в те, що земне життя — це лише сон? Візантійський церковний автор IV ст. н.е. Євсевій Кесарійський недарма був переконаний, що «ніде слова євангельського вчення і ні над ким не явили такої сили, як у Єгипті».

2. Культура Стародавньої Месопотамії. Месопотамія (Межиріччя), займала рівнину область між ріками Тигр і Євфрат, розташовану в їх середній та нижній течії. Весь південь регіону в епоху неоліту займала заболочена низовина, непридатна для життя. На початку IV тис. до н.е. на ній оселилися шумери і, осушивши болота і проклавши канали, перетворили її на квітучу країну. На початку III тис. до н.е. виникли шумерські міста-держави, що весь Ранньошумерський період (XXVII—XXIV ст. до н.е.) воювали між собою. Поряд з шумерами жили аккадці і перейняли їх культуру. В останній третині XXIV ст. до н.е. аккадський цар Саргон I підкорив Шумер. Найвищої могутності Аккад досяг за правління онука Саргона Нарам-Сіна, але після його смерті країна занепадала, що дозволило шумерським містам в кінці XXIII ст. до н.е. звільнитись. У Пізньошумерський період між ними відновилося суперництво, яке тривало до перелому III—II тис. до н.е., коли Месопотамію спустошили амореї. У II тис. до н.е. в регіоні домінує аморейське Вавилонське царство, основи могутності якого заклав цар Хаммурапі (XVIII ст. до н.е.). У XII—VII ст. до н.е. Вавілонія послаблюється, а в VII—VI ст. до н.е. Нововавилонське царство за царя Навуходоносор II переживає піднесення, яке, однак, після його смерті було перерване завоюванням країни Персією. У Північній Месопотамії ще в III тис. до н.е. виникла войовнича Ассирійська держава, що досягла найбільшої могутності у X—VII ст. до н.е., підкоривши майже всі країни Близького Сходу. Загинула Ассирія у боротьбі з Нововавилонським царством та його союзниками.

Основною галуззю господарства Месопотамії було землеробство, засноване на розвиненій зрошувальній системі; велике значення мало і скотарство. Високого рівня досягло будівництво і металургія, хоч країна була цілковито позбавлена сировинних ресурсів. З місцевої сировини ремісники мали у своєму розпорядженні тільки глину, очерет, шкіру й льон. Вже у Ранньошумерському періоді глиняні блоки обпалювали в печах, а для облицювання будівель

використовували глазуровану цеглу. Ще в кінці IV тис. до н.е. шумери винайшли писемність, в основі якої були знаки, утворювані комбінаціями клинців; всього клинопис мав бл. 600 знаків. Оскільки кожен з них мав багато значень, ця писемність у всіх її тонкощах була доступна тільки обмеженому колу писарів. Незважаючи на це, клинопис був запозичений іншими народами: аккадцями, ассірійцями, персами тощо. У Месопотамії не було такого матеріалу як папірус, але шумери пристосували для письма глину, виготовляючи з неї таблички. Досить рано виникли зібрання таких табличок — бібліотеки. Серед них самою знаменитою була бібліотека ассірійського царя Ашшурбанапала (VII ст. до н.е.) в його палаці у Ніневії. В ній зберігались хроніки, збірники законів, літературні і наукові тексти. До нашого часу дійшло понад 30 тис. табличок і фрагментів, в яких відобразилися досягнення стародавньої цивілізації.

Релігія. Верховне становище у месопотамському пантеоні займала тріада космічних богів: Ан — бог неба, Енліль — бог землі і Енкі (Еа) — бог води. З міфів шумерів чомусь жоден не присвячений питанню виникнення Всесвіту, тому їх космогонію доводиться реконструювати з уривкових свідчень. Спочатку був первісний океан, споконвічний і безмежний; він породив першу пару богів — Ана, що уособлював небо, й Кі — богиню землі. Ан і Кі постійно кохалися, поки не народився бог повітря Енліль, який відірвав батька від матері, піднявши небо догори, а матір опустивши донизу. Потім Енліль взяв шлюб із своєю матір'ю-землею і поклав початок творенню світу.

З часом боги набували суспільних функцій. Енліль став богом, що визначав долі людей, створив продуктивні сили природи і суспільства, винайшов мотику і плуг. Енліль також міг бути і жорстоким, караючим богом. Енкі вважався богом мудрості, винахідником ремесел, писемності, наук і мистецтв. «Батько богів» Ан самоусунувся від справ, доручивши управління світом своїм нащадкам. Його дочка Інанна (Іштар) шанувувалась як богиня плодороддя і кохання, а син, бог Сонця Уту (Шамаш), видав судом і справедливістю. Важлива роль також належала чоловікові Інанни, покровителю скотарства Думузі (Таммузу), який уособлював весняне зростання і був богом, що помер і воскрес. Верховним богом Ассірії був войовничий Ашшур. Бог блискавки Мардук спочатку був місцевих божеством Вавілону, але його роль почала рости разом з політичним піднесенням Вавілонії і з часом він очолив пантеон Месопотамії.

Поряд з культами богів була поширена віра у демонів добра і зла. Найстрашнішими були представники «Злої сімки»; їм протиставлялись «Сім мудреців» — корисних і добрих демонів. Демони уявлялись напівлюдьми-напівтваринами: добрі у вигляді ламассу і шеду — крилатих п'ятиногих биків з людською головою, і грифонів — людей з головою птаха і крилами. У злих демонів людське тіло поєднувалось із звірячою, спотвореною огидною гримасою пикою. Месопотамці шанували демонів добра й намагались умилювати демонів зла, що вважались причиною різноманітних хвороб і смерті. Проти злих духів рятуватися за допомогою заклинань й амулетів. Велетенських розмірів ламассу і шеду охороняли вхід до палаців ассірійських, а пізніше і перських царів.

Центром релігійного життя був храм зі святилищем і жертвним вівтарем, доступ до яких спочатку мав кожен шумер. Згодом відносини з богами монополізувало жрецтво. Воно стало таким численним і могутнім, що дуже часто представники світської влади очолювали священнослужителів і навпаки. Храм разом з палацом становив єдиний центр політичної, економічної і релігійної влади, що розповсюджувалась на всю округу. Жерці впливали на народ містикою своїх обрядів, віщуваннями, заклинаннями і тлумаченням різних знамень, змушуючи його повірити в надприродне походження священницької і царської влади. У жерцях й царях народ повинен був бачити посередників між ним і богами і виконавців волі богів. Зовнішнім виразом цих ідей була сама будівля храму із ступінчастою баштою — зіккуратом, на вершину якої міг підніматись тільки той, хто мав право передавати «волю богів».

Жрецтво Месопотамії складало замкнену ієрархію. Розрізнялись різні посадові ранги, пов'язані з відповідними функціями і доходами. Очолював їх енсї, вступ якого на посаду був настільки важливою подією, що за його іменем називався відповідний рік. У храмі енсї був верховним предстоятелем і жертвоприносителем, а поза храмом відав доходами з нерухо-мості, дарів й жертвоприношень. Рядове жрецтво виконувало окремі функції: були жертво-приносителі, тлумачі снів, заклинателі, віщуни (оракули), псаломщики, музиканти тощо. По-ряд з жерцями були жриці; як правило, вони мешкали у «монастирях» при храмах або в місті. Верховна жриця та її заступниці давали обітницю бездітності, хоча і могли вступати в шлюб. Втім, вони мали право привести чоловікові заступницю — жрицю нижчого рангу або рабину: народжені нею діти вважались законними. Жриці нижчих рангів займались храмовою прости-туцією; вони також могли вступати у шлюб і народжувати дітей.

Храми були культурними центрами. При них функціонували архіви, бібліотеки і школи. Зіккурат служив також обсерваторією: переважну частину року небо у Месопотамії було без-хмарним і це створювало чудові умови для розвитку астрології й астрономії. У процесі бага-товікових спостережень за небом виникла вавілонська математична астрономія. Самий твора-чий її період припадає на V ст. до н.е. Починаючи з III ст. до н.е. астрономічні твори стали перекладатися давньогрецькою. Це дозволило грецьким астрономам прилучитися протягом короткого часу до тисячолітніх досягнень месопотамської науки й домогтися блискучих успі-хів.

Найважливішим святом у Месопотамії були новорічні урочистості, які влаштовувались під час весняного рівнодення, перед початком сільськогосподарських робіт. Під час свята, яке тривало сім днів, суди не розглядали справ, батьки не карали дітей, багаті подавали бід-някам, панувала свобода звичаїв. Правитель в якості втілення бога-покровителя міста здійс-нював обряд священного шлюбу із жрицею, що грала роль богині. Це, на думку месопотам-ців, мало забезпечити плодючість і процвітання країни.

*Есхатологічні** уявлення мешканців Месопотамії відзначались песимізмом й похмурістю, тому основним бажанням людини було жити якнайдовше — вона панічно боялась смерті. У жертвах богам й набожності месопотамець бачив засіб земного процвітання й довголіття; дуже рідко згадуються випадки самогубства. Загробний світ був царством тіней, де вони хар-чувались лише глиною, екскрементами й пилюкою і вічно страждали від спраги. Тому месопотамці великого значення надавали жертвоприношенням померлим і молитвам за них — це полегшувало їх незавидну долю. Спадкоємець був зобов'язаний хоронити батьків і шанувати пам'ять про них, тому кожен хотів мати сина.

Взагалі, підземне царство було сферою безнадії, «країною без вороття» — навіть бо-гам, які потрапляли туди, доводилось вдавались до хитрощів, щоб звідти вийти. Цьому присвячена «Оповідь про народження бога Місяця». Бог Енліль згвалтував юну богиню Нінліль і за це рада богів вигнала його з «міста богів» Ніппура до підземного світу. Нінліль, що вже но-сила у череві його дитину (майбутнього бога Місяця), прямує за ним. Енліль тричі змінює свій образ і тричі кохається з жінкою під виглядом трьох охоронців підземного світу: «вартового», «людини підземної ріки» і «перевізника»; згодом Нінліль народжує чотирьох дітей. Так як у підземному світі панує принцип «голова за голову», то хитрощі Енліля стають цілком зрозу-мілими: трьох дітей, народжених від себе «зміненого» бог залишив у підземному світі, що да-ло змогу йому самому, його дружині й первородному сину повернутись на землю.

Мистецтво. Архітектурних пам'яток Ранньошумерського періоду збереглося дуже мало, оскільки більшість споруд будували з цегли-сирцю. Храми зводили на утрамбованих глиня-них платформах, що захищало їх від руйнівних повеней. До святини провадили сходи або пандуси. Стіни храмів оформлювали нішами й лопатками (прямокутними вертикальними ви-ступами), фарбували й прикрашали мозаїками. Піднесений над житловими будинками, храм

був символом нерозривного зв'язку Неба і Землі. Храм — приземкувата товстостінна споруда з внутрішнім подвір'ям — не мав вікон. На одному боці подвір'я уміщувалась статуя божества, на іншому — вітвар для жертвоприношень. Світло проникало через прорізи під плоскими дахами і високі входи для гляяді арок. Перекриття звичайно спиралось на балки, але застосовувались також склепіння й куполи. За таким же принципом будувались палаци і житлові будинки.

Набагато краще збереглась скульптура Шумеру. Найбільш розповсюдженим типом був адорант («благаючий»), який представляв собою статую молільника — фігуру сидячого або стоячого чоловіка із складеними на грудях руками, яку дарували храмові. Особливо ретельно моделювали величезні очі адорантів; їх часто інкрустували. Шумерській скульптурі не надавали портретної схожості: головними рисами адорантів були типовість образу і виразність молитовної пози. Особливе місце в шумерській пластиці належить гліптиці — різьбленню по коштовному або напівкоштовному каменю. Збереглися печатки у формі циліндра. Їх прокатували глиняною поверхнею й одержували відбиток — мініатюрний рельєф з численними персонажами і ретельно вибудованою композицією. Більшість сюжетів присвячені двобоям різних тварин або фантастичних істот.

Стіни храмів прикрашались рельєфами, що розповідали як про історичні події (військовий похід, закладення храму), так і про повсякденні справи (доїння корів, збивання масла тощо). Композиція була рядковою, багатоярусною: події розгортались перед глядачами послідовно, від ярусу до ярусу. Усі персонажі були однакового зросту — тільки царя завжди зображали більшим за інших. Прикладом шумерського рельєфу може служити стела (вертикальна плита) правителя міста Лагаша Еанатума («Стела шулік», XXV ст. до н.е.), присвячена його перемозі над ворожим містом.

Високого розвитку досягло ужиткове мистецтво. Більшість високохудожніх ювелірних виробів походить з гробниць правителів міста Ура I династії (XXVII ст. до н.е.): Шуб-Ад, Абарги, Мескаламдуга. Особливе місце належить «Штандартів з Ура» — предметів з двох дошок, які утворюють ніби двосхилий дах, укріплений на держалні. На одній дошці представлена послідовно, поясами розгорнена розповідь про перемогу над ворогами, на другій — зображення ритуального бенкету. Застосована складна техніка інкрустації: у нанесену на дошки бігуну основу вдавнені платівки темно-синього лазуриту, що утворили фон, і фігурки, вирізані з розжевуватої мушлі. Високими художніми вартостями також відзначаються золотий шолом Мескаламдуга, золотий посуд і прикраси цариці Шуб-Ад. У гробницях також знаходилась зброя, музичні інструменти, вози, прикрашені металевою пластикою. Слід відзначити високий художній рівень скульптурних прикрас на дишлах колісниць (коза, що стоїть на задніх ногах біля квітучого куца, чвалуючий віслук і т.д.), а також на арфах (голови биків і корів). Вони вирізняються точно переданими характерними ознаками кожного виду тварин. Вироби дрібної пластики також відзначаються майстерною колористикою, заснованою на поєднанні глибоких, насичених барв напівкоштовних каменів (темно-синього лазуриту, оранжево-жовтого сердоліку), золота і срібла.

Пам'яток мистецтва періоду Аккаду (кінець XXIV—XXIII ст. до н.е.) збереглося небагато, але всі вони відображають інтерес до людини, її долі. Риси вольової, мужньої особистості знайшли втілення у мідній голові Саргона I з Ніневії. Образ царя сповнений спокою, шляхетності і внутрішньої сили. Відчувається, що майстер прагнув виразити у пластичній формі образ ідеального правителя. Характерними особливостями круглої скульптури і рельєфу періоду Аккаду були стрункість пропорцій, природність поз і рухів, м'яке ліплення форм. Найбільш майстерно ці засоби були застосовані у рельєфі на стелі Нарам-Сіна, присвяченій його перемозі над північними племенами. Майстрові вдалося передати простір і рух, об'ємність фігур

й показати не тільки воїнів, але й гірський пейзаж. На рельєфі також представлені знаки сонця й місяця, що символізували богів — покровителів царської влади.

У Пізньошумерському періоді (XXII—XXI ст. до н.е.) зіккурат стає основним типом храмової будівлі. Це ступінчаста піраміда, на вершині якої споруджувалось невелике святилище. Нижні яруси зіккурату, як правило, зафарбовували чорним кольором, середні — червоним, верхні — білим. Символіка форми і барв зіккурату цілком зрозуміла — це «сходи до Неба». У XXI ст. до н.е. в місті Урі був споруджений триярусний зіккурат, присвячений богу Місяця Нанні. Він здіймався на 60 м трьома монументальними уступами. Ця велична споруда прямолінійно виражала ідею зв'язку світу людського із світом божественним; центральною ланкою цього зв'язку є постать обоженного правителя — зіккурат був місцем здійснення головного ритуалу шлюбу правителя з богинею.

У цей період продовжували будувати храми традиційного типу, однак, тепер вони набувають загальнодержавного значення і до них уміщують адоранти царя і його наближених. В такому храмі у місті Лагаш було знайдено близько двох десятків статуй правителя Гудеа (XXI ст. до н.е.) у майже натуральну величину, витесаних з діориту — найтвердішого будівельного каменю на земній кулі. Одні скульптури представляють Гудеа в зрілому віці, інші — юнаком. В одних статуях фігура правителя є стрункою і пропорційною, в інших — приземкуватою, із скороченими пропорціями. На оголених торсах усіх скульптур передано могутні м'язи — очевидно, з метою підкреслити могутність правителя шляхом надання скульптурному образу цілком конкретної фізичної сили.

Мистецтво Вавілонії повністю сприйняло ідейні та естетичні принципи шумерського мистецтва. У парадних композиціях, що представляють урочисте стояння царя перед богом, використовувались традиційні прийоми: фігури персонажів є нерухомими й напруженими, а деталі їх зовнішнього вигляду не розроблялись. У такому стилі виконана діоритова стела царя Хаммурапі із знаменитими законами. У верхній частині стели вирізьблено рельєфну композицію, яка представляє сцену інвестиції — одержання царем символів влади від бога сонця Шамаша. Сидячи на схематизованому переданому зіккураті, Шамаш вручає царю кільцем згорнуту мотузку й жезл — атрибути «будівничого бога». У поштивій, молитовній позі, здійнявши перед лицем зігнуті в ліктях руки, Хаммурапі стоїть перед богом. Рельєф, наочно втілює ідею божественного походження влади. Втім, якщо в художньому творі мова йшла не про богів і правителів, то манера зображення ставала цілковито іншою. За приклад можна взяти невеликий рельєф з Вавілону, на якому представлено двох музиканток: одна грає на лірі, друга на тамбурині. Їх пози граційні й природні, а силуети витончені.

Велике значення мають пам'ятки з міста-держави Марі на середньому Євфраті. Палац царя Зімірліма (XVIII ст. до н.е.) мав традиційний план для архітектури Месопотамії: покої царя, кімнати для знатних гостей, приміщення, в яких працювали писарі і де зберігався архів господарських документів, — були розміщені навколо великих і малих подвір'їв. Сонячне світло проникало до приміщень крізь двері і про духовини під стелею. До складу комплексу палацу також входили два невеликих храми, один з яких був присвячений богині Іштар. Славі палацу сприяли також його настінні розписи, два з яких вдалося відновити. Це великі сюжетні композиції. На одній представлена ритуальна процесія, яку очолюють жрець і хтось величезного зросту — бог чи цар. У центральній частині другої композиції представлена сцена інвестиції, в якій знаки влади від бога приймає Зімірлім. Трохи нижче — боги ллють із священних посудин свіжу воду. Обабіч цих двох головних, симетрично розташованих сцен, намальовано фігури биків та грифонів, а також дві великі постаті богинь, що моляться. Поруч з богинями підносяться чотири струнких дерева. Два з них — це фінікові пальми, на кожній з яких по двоє чоловіків зрізають плоди. Композиція чітко побудована і ясно передає ідею плодюддя, безперервності життя. Усі зображення прорисовані виразними, вільно нанесеними ко-

ричнєво-червоними контурами, всередині ці силуети розписані майстерно поєднаними яскравими барвами.

Високими художніми якостями відзначається алебастрова статуя богині Іштар з її храму у палаці Зіміріліма. Маючи невеликі розміри (бл. 1 м), вона є монументальною — це завдяки спокійній фронтальній постановці й мінімальній розчленованості загального об'єму фігури. Сукня богині вільно спадає до землі важким дзвоном, однак, легкі складки, що оточують одяг, оживляють цю дещо колоноподібну форму. Верхня частина скульптури — торс і голова у сферичній шапці (у вигляді тиари, увінчаної двома масивними рогами, загнутими над лобом) — завершує цю статую подібно капітелі. Богиня представлена вродливою жінкою з обличчям, що дихає внутрішньою силою. Спокійно і прямо дивиться Іштар на віруючих, бо це у її владі виток життя: вона підтримує біля талії масивний глечик, з якого колись текла джерельна вода, «вода життя».

У Нововавілонський період (VII—VI ст. до н.е.) Вавілон став одним з найбагатших міст світу, політичним і духовним центром, який нараховував 53 храми. Самою знаменитою спорудою міста був зіккурат Етеменанкі («Дім основи землі і небес») заввишки 90 м, присвячений Мардукові. Це ступінчаста вежа, квадратна в основі. Нагору провадили сходи, які гвинтом оточували споруду. Нагорі був встановлений храм, всередині якого стояло велике ліжко з вигадливими ніжками, а біля нього золотий стіл. Саме там відбувався ритуал «священного шлюбу» жриці з верховним богом Мардуком. Цей зіккурат прийнято вважати прототипом біблійної Вавілонської вежі. Іншою знаменитою спорудою міста був величезний палац Навуходоносора II з «висячими садами», які греки вважали одним із семи чудес світу. Єдиною спорудою Вавілону, що збереглась до нашого часу є брами Іштар, що являють собою чотири масивні квадратні у плані вежі з арковим проходом між ними. Стіни їх прикрашені глазурованою цеглою з рельєфними зображеннями левів, биків і драконів з лускатим тілом, зміїною головою й шиєю, ногами собаки і хижого птаха. Біло-жовті фігури цих тварин — символів Іштар і Мардука — чергувались з оранжевими, що створювало багатий контраст із синім кольором фону.

Особливого розквіту мистецтво Месопотамії досягло в часи піднесення Ассірійської держави у IX—VII ст. до н.е. Цей розквіт знайшов відображення насамперед в ассірійських рельєфах, якими облицьовані палацові покої. На рельєфах зображені військові походи на ворожу територію, захоплення міст і фортець у сусідніх з Ассірією країнах. Особливо тонко передані характерні риси військовополонених і данників, що представляли різні народи і племена. Частина рельєфів містить також сцени полювання ассірійських царів. Для рельєфів з палацу Ашшурбанапала в Ніневії характерні тонкість і обробка деталей при передачі страждань поранених левів. Художники, що створювали ассірійське палацове мистецтво, цілком відійшли від старожитніх традицій статичного зображення людей і предметів, одночасно досягнувши досконалості у жанрових сценах і збагативши їх пейзажними картинками.

Література. Незважаючи на те, що до початку II тис. до н.е. аккадська мова витіснила шумерську і ця остання стала мертвою, як мова релігії і науки, шумерська продовжувала існувати й вивчатись до I ст. до н.е. На даний час відомо понад 200 пам'яток шумерської літератури серед яких є тексти історичного характеру, міфологічні твори, оповіді про подвиги богів і героїв, ліричні твори, педагогічні й дидактичні тексти.

Найдавніші з творів, що містять відомості історичного характеру, відносяться до Ранньошумерського періоду. Це царські написи, які повідомляють про будівництво храмів і каналів, а також про переможні війни і навали ворогів. Спочатку дуже лаконічні, з часом вони стають великими, до них включають поетичні фрагменти й описи. Такими є написи правителя Лагаша Гудеа (XXII ст. до н.е.), в яких він не просто розповідає про побудову храмів, але і стверджує, що сам бог, явившись у видінні, спонукав його взятись за це. Потім Гудеа описує

хід будівництва і те, як захоплює його краса й оздоблення храму. Також відгуком на історичні події були жалобні пісні, в яких оплакувалась загибель міста і страждання його мешканців, що стали жертвою набігів сусідів. «Глач над загибеллю міста Ура» поряд з виразом глибокої печалі над нещасною долею міста містить сумнів у всемогутності і справедливості богів: «У храмі, де думка чорноголового шукала утіхи, замість свята панує лють і скорбота!». Оповідь повна жадлимих подробиць: люди гинули від голоду, старі помирали у палаючих домах, немовлят відносили води ріки, все місто перетворилось на руїни.

Міфологічні твори розповідають про діяння богів зі створення світу, людини і культури. В одному творі бог Енліль виступає творцем Емеша — уособлення літа і Ентена — зими. Вони приходять на землю і роблять її родючою і багатою: «Еnten вівці наказав народити ягня, корови й телиці звелів дати м'яса і жиру. Деревя він посадив, наказав їм родити плоди, зерна і трави створив він в достатку. Емеш сотворив поля і дерева, зробив він просторі хліви й пасовища». Після цього Енліль доручив Еntenові землеробство, а Емешеві скотарство. Якось між братами виникла суперечка, яку Енліль вирішив на користь Ентена. Цей сюжет згодом був розроблений і переосмислений у біблійній історії про Каїна й Авеля.

Збереглось декілька антропоміфічних міфів. В оповіді «Енкі й Нінмах» зазначається, що після влаштування світу необхідно було підтримувати в ньому порядок: обробляти землю, випасати худобу, збирати плоди. Але боги скоро потомились, тому Енкі й Нінмах вирішують створити людей: вони ліплять їх з глини підземного світового океану. Таким чином, мета створення людей вказується недвозначно: вони необхідні для того, щоб трудитись на богів: обробляти землю, випасати худобу, збирати плоди й годувати богів своїми жертвоприношеннями. Деміурги дістають і замішують глину, ліплять фігури й оживляють їх. Енкі зазнає невдачі: його людина не може ні стояти, ні лежати, ні говорити, ні їсти. Натомість зусилля Нінмах завершуються успіхом і боги визначають людині її долю. З цього приводу влаштовується учта й захмелілі Енкі й Нінмах починають знову ліпити людей, але виходять у них тільки каліки; створивши таким чином кілька істот, боги припинили безнадійну справу. Вранці наступного дня, поміркуювавши, вони вирішили не знищувати калік, а знайти їм застосування: так, безплідна жінка була призначена працювати у «жіночому домі» або стати жрицею, а євнух повинен був служити у царському гаремі.

Значний інтерес представляє міф про гостювання богині Інанни у бога Енкі. Інанна, бажаючи зробити благодіяння своєму місту Уруку, вирішує здобути для нього Ме — божественні закони й інституції, які управляли Всесвітом, людиною і суспільством. Ці закони зберігались у бога Енкі і були недоступними не тільки для людей, але і для богів. Щоб домогтись свого, Інанна вдається до хитрощів. Вона очаровує Енкі, напоює його доп'яну, а потім, вмилавши в нього дозвіл взяти все, що заманеться, таємно вантажить Ме до свого судна і відпливає. Дорогою їй доводиться тричі зустрічатися з чудовиськами, яких насилав протверезілий Енкі, але мандрівка завершується щасливо. У цих Ме відображені культурологічні уявлення шумерів. Автор тексту поділив цивілізацію свого часу на сто з лишнім елементів. Цей перелік представляє собою список різних інституцій, жрецьких функцій, ритуальних приладь, емоційних й інтелектуальних станів, вірувань та мистецтв.

Дуже давнім є календарний міф про ходіння богині Інанни до підземного світу. Інанна вирішує спуститись до царства своєї сестри Ерешкігаль і гине там. Однак, завдяки своїй передбачливості і допомозі бога Енкі вона повертає собі життя, але вийти з підземного світу може, лише залишивши замість себе когось іншого. Жертвою виявляється її чоловік, бог-пастух Думузі. У відчаї він благає брата Інанни, бога Сонця Уту про допомогу і той перетворює його на газель. Думузі шукає рятунку у своєї сестри Гештинанни, але демони смерті і там його знаходять. Тоді сестра готова пожертвувати собою і піти до «країни без вороття» замість брата,

але Інанна «милостиво» вирішує, що Гештінанна буде проводити у підземному царстві півроку, а півроку — Думузі.

Шумерські героїчні міфи розповідають про трьох правителів міста Урука: Енмеркара, Лугальбанду і Гільгамеша, який пізніше, у вавілоно-ассірійські часи став найславнішим епічним героєм Месопотамії. У поемі «Енмеркар і жрець Аратти» йдеться про суперечку між правителем міста Урука Енмеркаром й верховним жерцем міста Аратти. Якось цар Урука вирішив побудувати храм Інанні, а кошти на будівництво здерти з мешканців далекого міста Аратти. Інанна радить досягти цього таким способом: загадати жерцеві Аратти задачу-загадку, і якщо він не знайде відповіді, то нехай його місто платить данину. Гонець Енмеркара передає загадку, але жрець розгадує її і відповідає царю Урука своєю загадкою. Далі йде довга розповідь про те, як гонець ходить від Урука до Аратти і назад, передаючи правителям загадки; сенс цих останніх є незрозумілим, оскільки вони мають чарівний характер і щоб розгадати їх, герої вдаються до магічних обрядів. Загадки стають настільки складними, що Енмеркарові доводиться винайти писемність, щоб записувати їх на глиняних табличках.

В оповіді «Лугальбанда і орел Анзуд» зав'язкою сюжету теж служить історія відносин Урука з Араттою. Цар Лугальбанда на чолі війська вирушив у похід на вороже місто, але дорогою захворів і залишився в горах. Одужавши, герой знайшов гніздо велетенського орла Анзуда, прикрасив його і нагодував пташеня; вдячний орел наділив Лугальбанду даром скорохода і той швидко наздогнав військо. Тим часом урукські вояки зазнають невдач під мурами Аратти й Лугальбанда біжить до богині Інанни довідатись про причини цього. Виявляється, що богиня гнівається на Урук з-за того, що його громадяни занедбали її храми. Треба відновити їх, зрубати дерево тамариск, видовбати з нього ємність, піймати найбільшу рибу і принести її у жертву богині — і перемога над Араттою буде забезпечена.

Шумерську *есхатологію** представляє міф про світовий потоп. Оповідь розпочинається з опису творення тварин, рослин і людей; потім на цих останніх з небес зійшла царська влада і вони заснували міста-держави. І ось боги чомусь вирішують знищити людство потопом. Правда, один побожний правитель на ім'я Зіусудра чує голос бога, що наказує йому збудувати судно. Потоп тривав сім днів і сім ночей, поки не показався бог Сонця Уту, якому Зіусудра приносить вдячні жертви. З заключної частини твору дізнаємося, що боги нагородили праведника, «спасителя роду людського» безсмертям й оселили його на «острові блаженства» Тільмун.

Підсумовуючи огляд міфологічних творів, слід ствердити, що в них виразно виступають дві тенденції. Перша — це прагнення жерців Пізньошумерського періоду внести до міфів елементи моралі, притаманні теократичному суспільству: треба працювати на богів, тому що для цього людина і створена; треба бути богобоязливими й дотримуватись обрядовості, як це робив Зіусудра та герої; треба терпіти усі напасті, що їх насилають боги і т.д. Друга тенденція — збереження, незважаючи на всі зусилля жерців, архаїчного характеру шумерської міфології: хоч боги є творцями всього суцього на землі, вони часто бувають злими, брутальними й жорстокими, їх рішення незрозумілі і нерідко спонукані лише примхами, пияцтвом і розпусністю.

Серед пам'яток ліричного характеру переважають релігійні твори: гімни, молитви, псалми, плачі, заклинання, весільно-обрядова поезія. У гімнах прославляється те чи інше божество, перераховуються його імена і діяння. Гімни були призначені для хорового виконання, тому у них переважають колективні уявлення й емоції. У плачах виражалась скорбота з приводу різного роду нещастя. Плач «Прокляття Акадіві» розповідає, що богиня Інанна полюбила простого смертного Саргона і зробила його великим царем; країна при ньому процвітала. Потім його онук Нарам-Сін осквернив храм Енлілія і за це країна була спустошена. Також

збереглися два поховальних плачі Лудінгіри, який горює за своїм батьком і дружиною, про-хачи богів бути милостивими до них в підземному царстві.

Специфічний жанр шумерської літератури представляють тексти Едуби — шумерської школи. Літературні твори поділяються на три групи. До першої входять тексти, в яких йдеться про життя школи. Один з них розповідає про день школяра; ми дізнаємося, як був організований навчальний процес в Едубі (переписування і вивчення табличок), якою була ієрархія вчителів («батько Едуби» — директор, «старші брати» — викладачі, «молодші брати» — обслуговуючий персонал, старші і молодші учні). У школі застосовувались тілесні покарання, а платню вчителі одержували натурою. Твір «Батько і непуящий син» містить напучення батька, писаря за професією, синові, який погано вчиться і взагалі відбився від рук. З нього ми дізнаємося, що професія писаря мала високий престиж і кожен, хто вибивався у писарі, прагнув, щоб син успадкував його діло.

До другої групи текстів Едуби відносяться дидактичні твори. Одні з них мають форму повчання, інші — диспутів, де кожен персонаж захищає свою точку зору. Так, у «Песимістичній трилогії» у кожній з трьох пар диспутантів один стверджує, що все добре, а другий — що все погано. Закінчувались суперечки завжди перемогою оптиміста, хоча сам тон дискусії залишає, скоріше, похмуре враження. Іноді у подібних діалогах-диспутах містились елементи соціальної критики.

Третю групу текстів Едуби складають збірники прислів'їв і байок — їх використовували у навчальному процесі, оскільки фольклорні тексти, лаконічні й виразні, зручні для запам'ятовування. Найдавніші збірники народної мудрості сягають XXVII ст. до н.е. Ці тексти дають змогу наблизити до нас давно зниклий народ, з його гумором і лукавством, влучною спостережливістю, його сприйняттям реальності. Ось зразки шумерських прислів'їв: «Не рубає голову тому, у кого вона вже відрубана» (тобто «Не бий лежачого»); «Кинь тебе у воду — вода засмердиться; пусти тебе до саду — всі плоди погниють» (про невдах); «У кого немає жінки й дитини, немає й кілля у носі!» (кілля в ніс чіпляли в'язням); «Радість в серці у нареченої, горе в серці у жениха».

Шумерські байки короткі, зате дуже виразні: «Лисиця помочилась у море і сказала: "Все море створила я!"; «Лисиця несла офіційний документ і питала: "Чого б мені ще вимогти?"; «Сука казала з гордістю: "Мені байдуже, які песенята у мене, руді чи плямисті, — я все одно їх люблю!"; «Лисиця стала дикому бику на копито й питає: "Тобі не дуже боляче?»».

Вавілоняни та ассірійці перейняли шумерську літературу, однак, це не було репродуктивним запозиченням. Використовуючи свою усну міфопоетичну традицію, вони творчо переобробляли спадщину шумерів, комбінуючи звичні мотиви свого фольклору з творами, перекладеними з шумерської мови. Також у зв'язку з культурними змінами й історичними обставинами до старовинних шумерських сюжетів вносились значніправки, що часто приводило до корінного переосмислення першопочаткових ідей та образів.

В той час як у шумерів не засвідчено жодного космогонічного твору, серед пам'яток вавілонської літератури важливе місце займає «Поема про створення світу». Основною метою цього твору було обґрунтування права Мардука на панування над усіма стародавніми богами і над Всесвітом. Згідно поеми, творення світу розпочалося з теогонії: бог прісних вод Апсу і богиня солоних вод Тіамат породили перших богів. Молоді боги, однак, своєю поведінкою дратували Апсу і він вмовив Тіамат погубити їх. Проте всевідаючий і мудрий бог Еа випередив батьків і, наславши на Апсу глибокий сон, вбив його. Над могилою Апсу Еа спорудив житло, де народився його син Мардук — «дитя-Сонце», що має четверо очей, якими все бачить, четверо вух, якими все чує і рота, з якого пихкає вогонь. Між тим Тіамат готує помсту: народжує бога Кінгу, якого робить своїм чоловіком, вручає йому скрижалі долі і ставить на чолі 11 галливих чудовиськ. Проти цього війська боги безсилі, тільки Мардук здатен його пе-

ремогти, але він вимагає за це становища верховного божества. Влаштується бенкет і Мардук демонструє сп'янілим богам свою могутність: за його наказом знаєє і знову з'являється зірка. Вражені боги обирають його своїм володарем. Виконуючи зобов'язання, Мардук вступає у битву і швидко знищує чудовиська, бере у полон Кінгу, а саму Тіамат ловить сіткою і вбиває стрілою. Розрубавши її труп на дві частини, він з однієї зробив небесне склепіння, а з другої — землю. Потім він влаштував на небі житло для богів, поділив рік на 12 місяців, створив бога Місяця та інші небесні світила й визначив порядок їх руху. Землю Мардук заповнив рослинами і тваринами, а потім приступив до створення людини. За порадою Еа боги вбили Кінгу і на його крові замісили глину, з якої Мардук і випіпив людину, сказавши: «Нехай богам вона служить, а ті відпочинуть».

Космогонічні міфи супроводжуються есхатологічними, в яких підкреслюється, що причиною бідунів людства і навіть його загибелі є не законна відплата за гріхи, а люта вдача богів. Дуже характерною є оповідь про бога чуми і руїни Ерру. Люди закинули храми цього бога й він вирішує помститись. За порадою сімох прадавніх богів, створених ще Небом і Землею, він хитрістю забирає у Мардука владу і насилає на землю чуму, хаос і руїну. Страждає Вавилонія і сам Вавилон не уник злої долі. Тільки наситившись бідами, Ерра врешті прислухається до благих порад, припиняє погром і навіть визнає свою провину.

Самим знаменитим пам'ятником літератури Месопотамії є вавилонська поема про Гільгамеша. Згідно переказу, він був сином смертної людини і богині, і правив в Уруці. Історичні дані свідчать, що Гільгамеш був реальною особою, також нещодавно археологи начебто знайшли його гробницю. У поемі розповідається про те, як Гільгамеш почав гнобити жителів Урука, змушуючи їх працювати весь час над спорудженням міських стін. Змучені городяни звернулися до богів з благанням звільнити їх від такого царя. Коли їх постійні скарги набридли богам, Ан, бог неба, велів одній богині створити героя, що міг би зрівнятися по силі з Гільгамешем. Богиня зліпила з глини могутнього героя на ім'я Енкіду. Його тіло було вкрите вовною, і сам він жив у степу серед диких звірів. Довідавшись про існування Енкіду, Гільгамеш вирішив поборотися з ним, щоб жителі Урука могли переконатися в доблесті свого царя. Тому в степ була послана повія, щоб спокусити Енкіду і привести його в Урук. Енкіду цілий тиждень насолоджувався її коханням, після чого вирішив повернутися до звірів. Однак останні вже не визнали його своїм і втекли геть. Тоді повії вдалося привести Енкіду в Урук, де на очах у всього міста відбулося його єдиноборство з Гільгамешем.

Сили суперників виявились рівними й вони вирішили стати друзями. Ця дружба була дуже міцною, вони разом вбили страшне чудовисько Хумбабу, що охороняло кедровий ліс, і здійснили багато інших подвигів. Після цього богиня Іштар закохалася в Гільгамеша і запропонувала йому свою любов. Гільгамеш відмовив їй, кинувши докір, що в минулому вона без кінця змінювала чоловіків і не здатна на постійне почуття. Ображена такою зухвалою, Іштар розлютилася і послала проти сміливця жакливого бика. За допомогою приятеля Гільгамеш вбив чудовисько. При цьому Енкіду тяжко образив богиню, кинувши їй в обличчя статевий орган бика зі словами, що, якби він міг добратися до Іштар, він убив би і її. За таке богохульство боги прирекли Енкіду до смерті. Гільгамеш довго переживав смерть вірного друга і в тузі вирішив відправитися на край світу, до свого віддаленого предка Ут-Напішті, який ще в незапам'ятні часи врятувався від потопу.

Ут-Напішті розповів Гільгамешу наступну легенду про потоп. У давні часи, коли богам набридли людські беззаконня і гріхи, вони вирішили знищити рід людський, зробивши виняток лише для благочестивого Ут-Напішті та його жінки. Бог Енкі попередив праведника про небезпеку, звелів йому побудувати корабель і перебратися на нього завчасно, ще до початку потопу. Після наполегливих прохань Гільгамеша Ут-Напішті розповів також, яким чином можна знайти чарівну рослину, що дає безсмертя. Переборовши великі небезпек і тяжкі випро-

бування, герой зміг знайти цю рослину. Однак він не з'їв її, а вирішив доставити в Урук, щоб спочатку випробувати її дію на мешканцях свого рідного міста. Однак, коли на зворотному шляху в Урук Гільгамеш пішов купатися і залишив траву на березі ріки, змія викрала її і набула безсмертя. Тоді герой остаточно переконався в неможливості боротися з приреченням богів, що привласнили собі секрет безсмертя і присудили людині лише короткий вік.

Шумерські тексти Едуби стали основою для розвитку вавилонської дидактичної літератури. Деякі твори відзначаються медитативним характером і песимістичним настроєм. Так, у «Повісті що невинного страдника» якийсь високопоставлений чиновник скаржиться на свою жорстоку долю, яка переслідує його, хоч він жив праведно і дотримувався усіх божеських встановлень і людських законів. У цьому творі ставиться питання, чому Мардук допускає, щоб найкращі люди нескінченно страждали без усякої провини з їх боку? На це питання дається наступна відповідь: воля богів незабгненна і тому люди повинні беззаперечно їм користися. Пізніше цей сюжет знайшов подальший розвиток у біблійній книзі Іова.

Спроби філософські оцінити оточуюче призводять до того, що у літературі починають висвітлюватися не тільки особисті нещастя, але і соціальні пороки. Діалог «Вавилонська теодицея» являє собою цікавий приклад. Сперечається «страдник», який перераховує народні біди й нещастя, вважаючи, що життя не має сенсу, і його приятель, який йому заперечує і переконує, що життя — це благо. Твір звучить дуже песимістично: «Люди прислухаються до думки людини сильної, яка є вбивцею, але принижують людину безпорадну, яка нікого не може скривдити; підтримують підлу, що живе злочинами і угискують справедливую, яка чинить згідно волі богів». Зрештою, «оптиміст» вичерпує свої аргументи і приходять до парадоксального висновку: люди чинять зло, бо такими їх створили боги.

Не менш цікавим є і другий діалог — «Розмова пана і раба». Розмова відбувається між паном і його слугою. Пан наказує, а раб готовий безперечно користися його суперечливим бажанням: «Рабе, слухай мене! — Так, пане мій, слухаю. // Я хочу зробити поганій вчинок. — Так, пане мій, зроби його! Бо якщо ти його не зробиш, то миска твоя порожньою буде. Хто ж тобі дасть хоч що-небудь, // Щоб ти наповнив своє черево? // Ні, рабе, не зроблю я поганого вчинку. — Не роби, пане мій, не роби. // Хто робить погані вчинки, того умертвляють або // Його катують або хапають й кидають до в'язниці! // Рабе, я хочу кохати жінку! — Кохай, мій пане, кохай! // Чоловік, що кохає жінку, забуває про скорботу і біль. // Рабе, не хочу я кохати жінки. — Не кохай, мій пане, не кохай! // Жінка — це прірва, яма, ринва. // Жінка — це гострий меч, що тне чоловікові горло». Таким же чином обговорюються державна служба, полювання, судові тяганини, опозиція владі, релігія, збагачення і благодійність: все є відносним, все, зрештою, не має сенсу й не варте того, щоб присвятити йому життя. Подібний умонастрій згодом був розвинений у біблійній книзі Еклезіяста.

Велику художню цінність мають ассирійські аннали, в яких історичні події певним чином аранжовані, щоб оповідь виглядала барвистішою, а її головний герой цар — мудрішим і могутнішим. Тому аннали містять сильні перебільшення щодо чисельності вбитих ворогів, розмірів здобичі тощо, і разом з тим, замовчують невдачі ассирійців. Самим знаменитим ассирійським твором стала повість про премудрого писаря й радника ассирійських царів Ахікара. Вона ще в старожитності і в Середні віки була перекладений грецькою, сирійською, арабською, вірменською, старослов'янською мовами. Сюжетна лінія повісті така: Ахікар не мав своїх дітей, тому він усиновив сина своєї сестри Надана і, навчивши його почесної професії писаря, влаштував на придворну службу. Але племінник виявився невдячною людиною й обрехав перед царем свого названого батька. У результаті цього Ахікар потрапляє у нескінченні клопоти, але зрештою справедливість торжествує і Надан вмирає, поносячи заслужене боже покарання. Повість містить також розлогі морально-дидактичні повчання у формі благих порад й докорів Ахікара, адресованих ним своєму вихованцеві.

3. **Культура Стародавньої Персії і країн Східного Середземномор'я. Старий Заповіт. Стародавня Персія.** У II тис. до н.е. на величезній території від Гіндукушу до Дону і Уралу до Перської затоки розселилися іранські народи: мідійці, перси, скіфи, сармати, саки, согдійці та ін. На переломі II—I тис. до н.е. їх племена розпалися на кочові й осілі, між якими не припинялись конфлікти. На початку I тис. до н.е. захід Іранського плоскогір'я займають мідійці і перси; У X—VIII ст. до н.е. в них тривають процеси державотворення. Перську державу заснував цар з роду Ахеменідів Кір I (перша пол. VI ст. до н.е.). Його наступники Кір II, Камбіз і Дарій I підкорили весь Близький Схід й утворили досконало організовану Перську імперію. Лише спроба завоювання Греції у першій половині V ст. до н.е. завершилась невдачею. Панування Персії на Сході тривало два століття і було ліквідоване у 334-329 pp. до н.е. Александром Македонським, який утворив на цій території свою світову державу.

В іранській міфології особливого розвитку одержало дуалістичне вчення, згідно якого влаштування речей, істот і всього Всесвіту розглядається як боротьба двох протилежних першопочатків: вогню і води, духу і матерії, добра і зла, осілих і кочовиків. Основою його виникнення був природний контраст між світлом і темрявою, холодом і спекою, оазисом і пустинею, а також розвиток архаїчного дуалістичного міфу про двох деміургів (доброго і злого), який відображав предковічний дуально-фратрільний устрій іранських племен. Вирішальний же вплив на закріплення дуалізму зробив конфлікт осілих племен Ірану із скіфо-сарматськими кочовиками. Особливе місце у світогляді іранських народів відводилось вогню: згідно космогонічного міфу деміург створив небо, води, землю, рослин і людей і «у всьому цьому був розподілений вогонь». Однак, вогонь є смертним, йому постійно загрожують сили п'яьми, звідси поширився звичай підтримання вічного вогню у храмах; саме тому іранську релігію чужоземці назвали «вогнепоклонництвом».

Розклад родоплемінного ладу й виникнення держави викликали запеклу релігійну боротьбу. Висуваються пророки, що пропонують своє розуміння іранських вірувань і міфології. У VI ст. до н.е. виступив Заратустра (Зороастр), якому верховний бог Ахура-Мазда наказав порвати з предковічними віруваннями й оновити релігію. Він провів у життя кардинальну релігійну реформу і заснував віру в остаточну перемогу Ахура-Мазди. На основі його проповідей виникла Авеста — священна книга зороастризму, згідно якої, Ахура-Мазда — це єдиний всемогутній та всюдисущий бог добра, символ світла, життя і правди; він існував споконвічно і став творцем Всесвіту. Однак поряд з ним існував і дух зла — Анхра-Манью, що уособлював п'ятому, безлад і смерть. Бог добра і дух зла невпинно борються між собою, спираючись на свої війська. Ахура-Мазда («Господь мудрість») очолює ахурів — духів добра, Анхра-Манью («Князь мороку») керує девами — духами зла. Людина створена Ахура-Маздою: вона наділена свободою волі, тобто може робити вибір між добром і злом, а отже, є доступною для впливу духів зла. Усіма своїми думками, словами й ділами людина зобов'язана боротись проти Анхра-Манью і девів. Суттєвим є те, що перемога сил добра була поставлена у залежність від праведності людини, її вірності благим думкам, словам, ділам. Посмертна доля людини також залежала від її праведності: душа через три дні після смерті прямує на суд богів, де її вчинки зважуватимуться на терезах справедливості.

Перські завоювання, що об'єднали більше 80 народів в одній державі сприяли розширенню культурних горизонтів. Це був період етнічного взаємопроникнення й *синкретизму** культур і релігійних уявлень різних народів. По-суті, елліністичні держави, а потім і Римська імперія успадкували ці процеси, що й визначило інтенсивність їх культурного розвитку. Разом з тим, падіння імперії Ахеменідів не припинило релігійної творчості іранських народів. Так, в елліністично-римські часи відродився прадавній культ Мітри, вмираючого і воскресаючого бога, відкинутого Заратустрою, а в III ст. н.е. на основі давньоіранського дуалізму виникла нова

релігія — *маніхейство**. Мітраїзм і маніхейство зробили суттєвий вплив на становлення християнства.

Перським митцям у блискучому оточенні стародавніх цивілізацій нелегко було знайти самостійний шлях у мистецтві, однак, вивчаючи й переймаючи чужі традиції, вони зуміли створити власну художню систему, так званий «імперський стиль». Художніми центрами імперії Ахеменідів були царські палацові комплекси, у спорудженні яких брала участь величезна кількість людей, зігнаних із загарбаних територій. Кожен з них являв собою архітектурно-скульптурний ансамбль, підпорядкований єдиній архітектонічній ідеї, — він включав три основні будівлі: масштабний вхід-портал, по обидва боки якого стояли велетенські фігури шеду — людинобиків; палац для урочистих прийомів — ападана, і житловий будинок — таджара. Кращими є резиденції у Персеполі і Сузах — столицях імперії часів її розквіту. У перській архітектурі вперше широко застосовувались стрункі колони, які підтримували перекриття ападани.

Загальнодержавне, ідеологічне значення палаців підкреслювалось рельєфами, яких було дуже багато і вони повторювались безкінечно, подібно узору на килимі. Фігури звичайно розташовані по плінту і тому здаються якби крокуючими підлогою зали. Хоча з дуже точними подробицями відтворені етнічні типи і костюми, художники, однак, не турбувалися про індивідуалізацію своїх персонажів. Основна увага зосереджена на царській персоні, возвеличення якої було головним завданням перського мистецтва. Рельєфи були розфарбовані червоним, зеленим, синім і жовтим. Крім того, колористичні ефекти досягались поєднанням темних порід каменю і яскравих золотих, бронзових деталей і кольорових паст.

Перське мистецтво також прославилось своїми глазурованими панно з рельєфними багатобарвними зображеннями. Найвідомішим є фриз палацу в Сузах з фігурами «безсмертних» — царської гвардії у шатах, розкішно розфарбованих яскравим узором. Ці вояки, що декорують стіни палацових зал, повинні були, згідно магічних уявлень персів, охороняти царя у випадку зради живої охорони. Панно виконане так само як і рельєфи на камені: увага художника зосереджена головним чином на одягові, різноманітне трактування якого створює чудовий декоративний ефект. Поширеними також були зображення левів й фантастичних тварин: їх вервечки займають почесне місце у декорі стін палаців. Фриз з фігурами крокуючих тварин уміщувались між смугами з розеток і пальметок.

Країни Східного Середземномор'я. З IV—III тис. до н.е. Східне Середземномор'я (сучасні Сирія, Ліван, Ізраїль, Йорданія) заселяли семітські народи, що входили до ханаанейсько-аморейської мовної групи. За весь період старожитності вони не утворили політичної єдності, залишившись на стадії співіснування численних міст-держав. У Палестині (країна між східним узбережжям Середземного моря та Йорданським озером) виникли поліси Єрихон, Мегіддо, Єрусалим та ін. У Фінікії (країна, що займала прибережну смугу біля підніжжя Ліванських гір) — Тір, Бібл, Арад. У Сирії (країна, що простягалась від східного узбережжя Середземного моря до річки Євфрат) найбільш значними були поліси Ебла й Угаріт. З XIV ст. до н.е. до Східного Середземномор'я починають проникати споріднені ханаанеями і амореями племена арамеїв і євреїв. У XII ст. до н.е. узбережжя Палестини завоювали філістимляни — один з єгейських народів.

Незважаючи на переміщення народів і племен культура Східного Середземномор'я відзначалася наступністю і внутрішньою єдністю. Частково це пояснюється етнічною близькістю народів, але в основному зв'язане з тим, що скотарські племена, котрі проникали на територію осліх оазисів і змішувались з місцевим населенням в остаточному підсумку сприймали норми панівної культури. Творчо використовуючи досягнення своїх високорозвинених сусідів, у першу чергу Єгипту і Месопотамії, народи Східного Середземномор'я створили власну, дуже своєрідну культуру, що зробила значний вплив на античний світ.

На протязі II тис. до н.е. у містах-державих Східного Середземномор'я йшли інтенсивні пошуки раціональної системи писемності. Клинопис Месопотамії та ієрогліфіка Єгипту були тут добре відомі і знаходили своє застосування. Однак обидві писемності були громіздкими й вимагали запам'ятовування сотень і тисяч знаків. У Біблі створюється складове письмо спрощеного типу, що мало близько 100 знаків. У XV—VII ст. до н.е. в Угаріті вживалася своєрідна клинописна система — алфавітна, що містила всього 30 знаків. Найдосконалішим виявився фінікійський алфавіт, застосування якого зробило грамотність доступною кожному, що мало величезне значення для розвитку торгівлі і мореплавання. Власне кажучи, всі сучасні алфавіти або прямо сходять до фінікійського, як грецький і латинський, або створені з врахуванням прийнятої у ньому системи.

Релігія Східного Середземномор'я виникла в умовах аграрно-міської (полісної) цивілізації. Верховне місце займав Ел («бог») — батько богів і людей, творець світобудови і всього суцього. Син Ела, володар неба Баал, уявлявся як божество, що сидить на хмарах, жбурляє блискавки й насилає дощ. Він був богом плодороддя і врожаю, оскільки на території Сирії, Фінікії і Палестини врожай великою мірою залежав від дощу. Різкий контраст між зимою, коли буяє рослинність і сухим, спекотним літом, коли діяльність Баала виразно припинялась, вплинув на формування уявлень про вираючого і воскресаючого бога. З часом культ Баала набуває все більшого значення, так що Ел усувається в тінь.

Популярним богом був Кусар-і-Хасіс — мудрий ремісник, винахідник збрар'я і зброї, першовідкривач заліза; у міфах він буде і облаштовує храми та палаци для богів, а також музикує. У пізнішій фінікійській космогонії Кусар-і-Хасіс стає богом-деміургом, який створив Космос: саме він розколов світове яйце на дві частини, з яких виникли небо й земля. Посуху і неврожай уособлював Муту — бог смерті і царства мертвих, втілення хаосу. У міфах він виступає як головний противник Баала. Муту мав велетенський зріст й пожирав усе живе, роззявляючи пащу від землі до неба. Серед жіночих божеств виділяється Анат — діва-воїтелька, сестра і дружина Баала, яка іноді відзначається жорстокістю і несамовитістю. Так, в одному міфі, перемігши у битві «силу-силенну мужів зі сходу й заходу», вона влаштувала бенкет, на який запросила багато гостей; спочатку весела, богиня раптом розгнівалася і вчинила криваву розправу над усіма присутніми. У добіблійному пантеоні євреїв Анат була дружиною Йахве — бога-покровителя міста Беріта, героя-переможця хтонічних чудовиськ. Великою пошаною також користувалась Астарта — богиня кохання і плодороддя. Її культ мав оргіастичний характер, а при храмах існував інститут сакральної проституції.

Література Східного Середземномор'я представлена пам'ятками з сирійського міста Угаріта, які відносяться до середини II тис. до н.е. З найбільшою повнотою представлені оповіді про Баала і Анат, їх кохання, війни з супротивниками, серед яких — Муту і Астар (чоловік Астарті, втілення злого начала). У поемі про боротьбу Баала і Муту цей останній запросив першого на бенкет і вбив його. На місце Баала Ел ставлять Астара. Між тим Анат збирає останки Баала, оплакує і приносить заупокійні жертви. Потім вона перемагає і знищує Муту, розмелює його тіло й розсіює по полю; після цього відроджується життя, а з ним і Баал. Цікаво, що разом із Баалом воскресє і Муту, так що боротьба між ними ведеться постійно, уособлюючи щорічний землеробський цикл.

В місті Угаріті влаштовувались храмові дійства, що інсценізували міф про породження Елом і його дружиною богів вранішньої і вечірньої зорі Шахару і Шалімму, після чого прокинулись сили природи. У Палестині Шалімму вважався також засновником і покровителем Єрусалима (Єрушалаем — «побудований Шалімом»). Цикли міфів, що групувались навколо місцевого бога-покровителя, складаючи локальну храмову традицію, існували і в інших суспільствах Східного Середземномор'я. У храмі Беріта зберігались записи міфів, присвячених богу-покровителю цього міста Йахве; власне з них і виросла біблійна традиція.

Святими місцями у мешканців Східного Середземномор'я, де вони вступали у контакт з божествами були пагорби. На це вказують міфи про Баала: він займав «узвишся Цапану», там і було споруджене його святилище. У Біблії такі пагорби згадуються часто — це узвишся, на яких здійснювались жертвоприношення. Поряд з пагорбами місцями культу були священні гаї і джерела. При святилищах нерідко влаштовувались кладовища. Згодом, з розвитком міської цивілізації, розпочалось будівництво храмів, які повинні були замінити пагорби. В Угаріті знайдено рештки храму Баала, що складався з передпокою і святилища — великої зали, право на вхід до якої мали тільки жерці. Найважливішим елементом цієї останньої була «святиня святинь», яка вважалась місцеперебуванням самого бога. Сюди міг входити тільки верховний жрець під час свят. Біля входу до храму знаходилось подвір'я з вітарем. Поруч розташовувались помешкання для жерців; під час розкопок власне у них було знайдено бібліотеку з релігійними творами. Також при храмах знаходилась колегія співаків і писарська школа.

Центральне місце в релігії Східного Середземномор'я займав акт жертвоприношення. У жертву приносились тварини, плоди землі, напої і люди: наприклад, у фінікійців людські жертвоприношення збереглися до римських часів. Тривалий час вважалось, що ханааней і амореї мали бога Молоха, якому приносились людські жертви, особливо діти. Зараз встановлено, що Молох — це назва самого ритуалу жертвовного спалення людей або тварин, яке ханаанейською звучить як «молок» і яке було сприйняте іноземцями за ім'я божества. Людські жертвоприношення здійснювались переважно з приводу обрання місця проживання або закладення будівлі (дому, храму, міських мурів тощо). Умертвлялось немовля, його останки покладались до урни й замурувались у фундамент. Також у ханаанейів та євреїв (до утвердження культу Яхве) був ритуал, в центрі якого — спалення живих людей. Це підтверджується численними археологічними даними (розкопки Карфагена, Угаріта, Єрусалима та ін.), а також угарітськими текстами і книгами Старого Заповіту. Згідно останніх, на південь від Єрусалиму знаходилась долина Хінном. Саме там здійснювались ритуали, під час яких у жертву приносились діти; звідси ненависть до цього місця вірних культурі Яхве євреїв, що назвали долину Хінном «геєною вогняною» тобто пеклом.

Одним з елементів релігії Східного Середземномор'я була сакральна проституція, тісно пов'язана із священними пагорбами і гаями. Їй приписувалась магічна сила, а здійснення набирало переважно оргіастичної форми. Посвячені богам чоловіки й жінки віддавались цьому заняттю у стані релігійного шалу, в який впадали всі учасники ритуалу: у зв'язку з цим храми утримували спеціальних рабинь і рабів. Як випливає із Старого Заповіту, цей різновид культу не був чужий і євреям. Пізніше подібні звичаї гостро засуджувались пророками.

Старий Заповіт. У документах середини II тис. до н.е. згадуються предки євреїв — хапіру — нерівноправні чужоземці-кочовики Єгипту й Сирії, які приходили з пустинь і степів до зони осілого поселення і повертались назад. До XIII ст. до н.е. частина хапіру об'єднались навколо культу Яхве і вторглися до Палестини. Цьому передував «вихід з Єгипту» і «мандри пустелю». У боротьбі з ханаанеями і філістимлянами склався союз з 12 племен, що прийняв назву «Ізраїль». У кінці XI ст. до н.е. патріархальну військову демократію стародавніх євреїв, керовану «суддями» змінює монархія. Епоха царів Давида і Соломона (X ст. до н.е.) стала «золотим віком» давньоєврейської державності. Однак, блиск Ізраїлю був недовговічним: після смерті Соломона (928 до н.е.) держава розпалась на Іудейське та Ізраїльське царства. З IX—VIII ст. до н.е. виступають пророки, що закликають повернутись до патріархальних моральних норм взаємодопомоги, засуджують збагачення і пропонують релігійно-етичний ідеал як вихід із суспільних суперечностей. Деякі царі під впливом пророків йшли на реформи, що, однак, не могло змінити ситуацію, оскільки територія Східного Середземномор'я розглядалась сильними сусідами як об'єкт експансії. У 722 р. до н.е., асирійський цар Саргон II завою-

вав Ізраїль і зруйнував його столицю Самарію, а в 587 р. до н.е. вавилонський цар Навуходоносор II те ж саме зробив з Іудеєю та Єрусалимом. Мешканці, переважно знать і ремісники, були депортовані.

Із загарбанням Вавілонії Персією євреї одержують дозвіл повернутись на батьківщину й відбудувати Єрусалим як автономний поліс, підвладний перському царю (VI—V ст. до н.е.). Очолили відновлення релігійні фанатики Ездра і Неемія. Прагнучи обмежити чисельність «обраного народу», вони заборонили змішані шлюби, а також не визнали рівноправними самаритян — тих євреїв, що після розгрому Іудеї залишились на батьківщині. У IV ст. до н.е. Східне Середземномор'я завоював Александр Македонський і розпочався процес еллінізації місцевого населення, особливо панівного класу. У II ст. до н.е. євреї під керівництвом Маккавеїв повстали і завоювали незалежність. У 63 р. до н.е. до Єрусалиму увійшли римляни, а в 6 р. до н.е. Іудея стає провінцією Риму. Після двох повстань у I—II ст. н.е. Єрусалим був уцелит зруйнований, що і стало кілцем культури Стародавнього Східного Середземномор'я.

Давньоєврейська релігія спочатку мало відрізнялася від ханаанейської — те ж поклоніння скелям і деревам, те ж шанування зображень богів з каменю, міді чи срібла. Хапіру поклонялись численним божествам, яких очолював небесний бог Яхве, владику дощу, грому і блискавки. Однак поступово стала викристалізовуватись концепція заповіту (договору) народу з Яхве як його єдиним богом-покровителем. Її ключову роль можна пояснити труднощами становища хапіру в чужій землі, що змушувало їх до консолідації. Саме цю концепцію взяли за основу пророки після розпаду Ізраїльського царства. Діючи від імені Яхве, вони пристрасно закликали народ зректись інших, з їх точки зору — фальшивих богів. Поступово складалося розуміння Яхве як до єдиного і всемогутнього Бога-творця. Мислився він досить абстрактно — з цим і була пов'язана заборона його зображення засобами мистецтва («не сотвори собі кумира»).

Концепція заповіту робила відносини між Яхве і людиною надзвичайно емоційними: абстрактний Бог не міг мати розвиненої міфології і місце богині-дружини зайняв народ Ізраїлю. Яхве і ставиться до нього як до непостійної і легковажної дружини: здається, що в нього немає інших справ у Всесвіті, як тільки ревниво слідкувати за поведінкою «обраного народу». Зрозуміло, що для такої релігії виконання традиційних культових приписань є далеко недостатнім, тому у вчених пророків особлива увага приділяється дотриманню моральних норм, причому не тільки релігійних, але і соціальних. Саме звідси різке засудження ними поневолення бідноти, скупки земель і несправедливої наживи багатіїв. Під впливом пророцького руху у 622 р. до н.е. іудейський цар Іосія, оголосивши Яхве єдиним Богом і зробивши єрусалимський храм винятковим місцем його культу, вдався до кривавого винищення жерців і вірних інших богів.

Цілком закономірно, що лиха, які обрушилися на Ізраїльське та Іудейське царства були сприйняті пророками як кара, накладена Господом, щоб очистити від гріха «обраний народ». Депортовані Навуходоносором II євреї мріяли про появу спасителя-месії і майбутнє своє торжество. Але майбутнє все частіше представлялося їм не як відновлення влади земних царів, але у вигляді правління самого Яхве на землі. Закінчення «вавилонського полону» не означало політичної незалежності Іудеї, але під верховною владою перських царів виникла автономна громадянсько-храмова громада. Як офіційна її ідеологія і оформляється у V—III ст. до н.е. яхвізм, який згодом трансформувався в іудаїзм.

Давньоєврейська література відома в тому вигляді, в якому зберегла її Біблія. Цей звід текстів сформувався у V—IV ст. до н.е., а редагувався до VII ст. н.е. У III—II ст. до н.е. у столиці елліністичного Єгипту Александрії для потреб єврейської діаспори, що забула рідну мову, був здійснений переклад біблійних книг грецькою, який одержав назву Септуагінта. З цього часу єврейська і грецька редакції розвиваються самостійно — так, деякі книги і фрагменти,

які містять Септуагінта, не мають єврейського аналогу. З виникненням християнства Септуагінта повністю увійшла до складу Святого Письма під назвою Старий Заповіт. Він поділяється на чотири розділи: П'ятикнижжя Мойсеєве, книги історичні, книги поетичні і книги пророцькі.

Перші п'ять книг є ядром Старого заповіту. Дослідники виділяють три основних шари цього розділу, що були створені у різні часи: 1) морально-етичні і суспільні норми (XI—X ст. до н.е.); 2) оповідний матеріал — міфи, легенди, пісні й оповіді (XI ст. до н.е.); 3) опис ритуалів і жрецький кодекс (V—IV ст. до н.е.). Однак, більшість міфів, прозових та поетичних творів і суспільно-етичних норм своїми витокami сягають середини II тис до н.е., тобто бронзового віку з його примітивним світоглядом й архаїчною культурою. Основний зміст П'ятикнижжя — це світоглядні основи, релігійні та юридичні норми, покликани регулювати життя народу і окремої людини. Зрозуміло, що всі людські закони виводяться із законів Всесвіту, а закони Всесвіту з космогонічного першопочатку — моменту творення Всесвіту Богом. Тому першопочаток — це не просто точка відліку часу, а певне лоно споконвічності, основа і принцип буття. Він не минувся безслідно, а продовжує існувати і співіснувати з теперішнім як особливий рівень буття, на якому «все правильно». Тому суспільство у людина, які бажають жити і діяти «правильно», зобов'язані звертатися з першопочатком як з абсолютним взірцем.

У П'ятикнижжі першопочаток Всесвіту доповнюється початком «обраного народу». Відповідно, цей розділ відкривається двома книгами: «Буття» і «Вихід», що містять основні зводи релігійних і соціальних законів, обрамлені оповідями про створення світу і людини: про рай, про непослух перших людей і всесвітній потоп, про патріархів і перебування їх нащадків у Єгипті, про вихід євреїв під проводом Мойсея та їх блукання у Сінайській пустині. Кульмінацією «Книги Виходу» є урочисте укладення заповіту євреїв з Яхве біля гори Сінай, — момент народження народу як релігійної спільноти. Під грім грому і звук сурми Мойсей піднімається на охоплену вогнем й димом гору, щоб одержати від Яхве закон. Серцевиною цього закону є Десять заповідей, які визначають в цілому орієнтири старозаповітної етики. Перші чотири заповіді відносяться до сфери сакрального права, інші шість — до сфери мирського права, однак, і ті, і другі безпосередньо виведені з уявлення про Яхве. Бог є незримим, тому його неможливо уречевити в зображенні, оволодівши ним через це зображення; його ім'я заборонене для «призивання надаремно» і таким чином виведене за межі магічних уявлень і практик. Бог єдиний і тому ревнивий: він може спрямувати на людину таку караючу енергію, яка просто неможлива навіть для наймогутнішого божества політеїзму. Звідси беззастережність заповідей, в яких немає жодних «якщо» і «але». Одразу дається страхітливий образ головної загрози заповіту — народного відступництва, яке карається з нелюдською жорстокістю. У цьому — сконцентрований підсумок всього П'ятикнижжя, бо мало дати закон — треба це всіма заходами змусити народ його дотримуватись.

16 книг II розділу викладають історію стародавніх євреїв від приходу до Палестини у XIII ст. до н.е. до загибелі Іудейської держави у 586 р. до н.е., а також від вавилонського полону VI—V ст. до н.е. до зародження нової державності у II ст. до н.е. Книги цього розділу є багатшаровими: в їх основі лежать стародавні сказання про військові походи племен («коліні»), оповіді про спорудження святилиць, уривки з героїчного епосу і фольклорні оповідання, літописи, написані придворними й храмовими писарями, зразки художньої прози тощо. Весь цей різномірний матеріал об'єднаний наскрізною концепцією, суть якої зводиться до наступного: якщо євреї та їх правителі зміцнювали свій заповіт з Яхве, то держава і народ процвітали, і навпаки, якщо вони зневажали його, це неминуче оберталось катастрофами. Отже, немає сумніву, що цикл історичних творів склався на основі ідеології пророцького руху. Впливом пророків пояснюється і засудження ханаанеїв та філістимлян з їх культурами, і перебільшення масштабів знищення цих народів: насправді євреї значною мірою засвоїли їх мову та культуру й асимілювали масу їх представників.

Загибель держави і зруйнування храму, вавілонський полон і зародження нової державності — все це змушувало переглянути картину історичних доль «обраного народу». На рубежі V—IV ст. до н.е. створюються «Книга Ездри» та «Книга Неемії» — про утворення єрусалимської громади після полону, пишеться «Книга Параліпомéнон», в якій історія царя Давида і його спадкоємців переосмислюється в містичному дусі.

Книги III розділу також були створені у перські й елліністичні часи (VI—I ст. до н.е.). Вони включають тексти морально-дидактичного і поетичного характеру. «Книга Іова» — це велична поема про випробування праведника Яхве за допомогою незаслужених ним особистих нещастя; «Пісня Пісень» — це збірка любовних і весільних пісень, близьких до давньоєгипетських; «Книга Еклезіаста» — це роздум про сенс життя. До цього розділу входять також 150 псалмів («Псалтир») — культових і царських гімнів, плачів, жалобних пісень та ін., створених в основному професійними музикантами і поетами Єрусалимського храму.

Останній розділ — книги пророцькі — являють собою один з найважливіших жанрів давньоєврейської літератури: без них вигляд Старого Заповіту був би цілковито іншим. Вони доносять до нас образ і дух пророцького руху — єдиного у своєму роді суспільного феномену, що стояв у центрі духовного життя євреїв у кризові часи VIII—VI ст. до н.е. Кожен народ на зорі свого розвитку знав фігуру шамана, відуна, волхва, віщуна, здатного у стані трансу проорокувати від імені духа чи божества. Поступово, однак, передвічна стихія шаманського екстазу* наповнюється цілковито новим, моральним змістом, бо пророк спілкується вже не з демоном, але з єдиним, праведним і милосердним Яхве. Він зобов'язаний йому особистою вірністю, в ім'я якої доводиться вступати у конфлікт із землею владою. Нове уявлення про пророка як полум'яного ревнителя зневаженого Яхве, обвинувача царів, готового на будь-які переслідування, який до кінця відрікається від себе заради своєї місії, втілене в оповіді про Ілію з III і IV «Книги Царств».

Після оповідей про пророків звучать голоси самих пророків: з VIII ст. до н.е. їх проповіді починають записуватись. Передати записом можна не темне маячіння навіженого шамана, а осмислену вістку, з якою звертається до людей їх духовний вождь, що навіть у стані екстазу залишається особистістю. Такі учасники пророцького руху як Амос, Ісайя, Ієремія, Іезекіїл відзначені яскравою своєрідністю свого внутрішнього світу: це перші творчі індивідуальності культури Східного Середземномор'я. Їх голос — це перш за все голос моральної свідомості, а благочестя — совісна вірність патріархальній моралі, яку зневажили багаті і владні. Всі учасники пророцького руху VIII—VI ст. до н.е. рішуче докоряють владарям. Недарма пізніший переказ твердить, що більшість пророків заплатили життям за свою вірність правді: Ісайя був розпиляний дерев'яною пилкою, Ієремія — побитий камінням, Амос та Іезекіїл — також знищені тими, кого вони звинувачували.

РОЗДІЛ III КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

За усієї різноманітності, культурам Стародавньої Греції і Стародавнього Риму притаманна внутрішня єдність, яка дозволяє об'єднати їх спільною назвою — антична культура (від лат. *antiquus* — стародавній). Сучасна наука розглядає культуру Античності у нерозривному зв'язку з історією формування, розквіту й загибелі рабовласницького ладу у басейні Середземного моря, Причорномор'я і суміжних країн у період з III тис. до н.е. по V ст. н.е. Власне кажучи, саме рабство зробило можливим здійснення поділу праці між землеробством і ремеслом, і таким способом створити умови для розквіту культури Античності.

1. Витоки давньогрецької цивілізації. Культура Ранньої і Архаїчної Греції. У кінці епохи неоліту та в епоху бронзи у басейні Егейського моря існувала високорозвинена цивілізація, творців якої називають егейцями. Основним центром її був острів Крит з процвітаючими містами. На переломі III—II тис. до н.е. з Придунайської низовини на цю територію переселились племена греків-ахейців, які тісно взаємодіючи з егейцями, перейняли їх культуру. Виділяють три географічні регіони Егейської цивілізації: мінойський, кікладський та ахейський.

Егейська цивілізація (III—II тис до н.е.). Грецька міфологія вважала місто Кнос на острові Крит резиденцією царя Міноса — могутнього володаря самого Криту і багатьох інших островів Егеїди. Тут у його жінки, цариці Пасіфай, від бика, подарованого богом моря Посейдоном, народився Мінотавр (велет з тілом людини і головою бика), для якого майстер Дедал збудував у Кносі лабіринт. Підкорені Міносом греки повинні були виплачувати йому страшну данину — юнаків і дівчат, котрих убивав Мінотавр. Тільки аттичному герою Тезею вдалося перемогти Мінотавра й знищити його. По імені Міноса культура Криту і одержала свою назву. На рубежі III—II тис. до н.е. на Криті виникають перші держави із центрами палацами у Кносі, Фесті та ін. Палац являв собою архітектурний комплекс, в якому всі споруди були розташовані обабіч великого подвір'я і звернені до нього входами; зовнішні стіни утворювали суцільний мур, а до подвір'я вів укріплений вхід. Крім палаців будується система доріг із сторожовими постами, святилища на верхів'ях гір, у печерах і протах. Епоха «палацової цивілізації» охоплює шість століть і поділяється на два періоди: «старих палаців» і «нових палаців».

З «періоду старих палаців» (XX—XVII ст. до н.е.) найбільший інтерес представляє кераміка, зокрема глиняні розмальовані вази стилю Камарес. Вони мають дуже тонкі стінки й розписані по чорному фоні білою, червоною й оранжевою фарбами. Стилізований рослинний орнамент створює враження невпинного руху поєднаних між собою геометричних фігур: спіралей, ромбів, дисків, розеток тощо. Період «старих палаців» обірвався близько 1700 р. до н.е. внаслідок сильного землетрусу.

Катастрофа неадовго затримала розвиток мінойської культури: скоро на місці зруйнованих палаців з'явилися нові, що переважали своїх попередників монументальністю й пишнотою. Тривав період «нових палаців» у XVI—XV ст. до н.е.: на початку його відбувається об'єднання всього Криту під владою кносських правителів, наймогутнішим з яких був Мінос. Цей період залишив багато пам'яток архітектури і мистецтва, найвизначнішим з яких є Кноський палац — грандіозний архітектурний ансамбль на платформі площею понад гектар. Споруда мала два, а можливо й три поверхи. Центральну частину палацу займало прямокутне подвір'я; до нього поступово добудовувались палацові приміщення (житлові кімнати, зали для церемоній, склади і комори). З північно-східного боку до нього примикали потужні «театральні» сходи. Про розвиток цивілізації свідчать ванні кімнати і вбиральні із системою каналізації. Складне переплетення переходів і коридорів, що поєднували великі і малі приміщення,

знайшло відображення у міфі про лабіринт. Широко застосовувались колони на кам'яній базі, що розширювались догори.

Під час розкопок Кносського палацу було знайдено багато різноманітних творів мистецтва і художнього ремесла. Серед них — чудові розмальовані вази «морського стилю», прикрашені зображеннями восьминогів, каракатиць, летючих риб, дельфінів; священні посудини (ритони) у вигляді голови бика; фаянсові статуетки, що з надзвичайною виразністю представляють людей і тварин; ювелірні вироби найтоншої роботи, у тому числі золоті персні й різьблені печатки з коштовного каменю. Особливий інтерес викликають настінні розписи, що прикрашали внутрішні покої, коридори й портики палацу. Деякі з фресок представляли сцени з життя природи. На інших зображені мешканці самого палацу: стрункі засмагли юнаки з довгим чорним волоссям, укладеним вигадливими пасмами, з тонкою «осоною» талією й широкими плечами, і «дами» (очевидно, жриці) в оригінальних сукнях з широкою спідницею і глибоким вирізом, що залишав груди повністю оголеними.

Дві основні особливості відрізняють фрески мінойських палаців: загострене відчуття кольору і довершеність у передачі рухів людей і тварин. Зразком динамічної експресії мінойських живописців можуть служити прекрасні фрески, на яких представлені ігри з биками або «мінойська тавромахія». Ми бачимо на них стрімко чвалуючого бика й «акробата», що прямо на спині тварини виконує складні трюки. Перед биком й позад нього художник зобразив фігури двох дівчат у стегенних пов'язках — рівноправних учасниць старожитньої кориди. Судячи з усього, це був важливий ритуал, пов'язаний з одним із головних егейських культів — культом бога-бика.

Кікладська культура існувала на групі однойменних островів в Егейському морі. На одному з них — острові Фера неподалік міста Акротірі було розкопане стародавнє місто, яке загибло близько 1500 р. до н.е. від виверження вулкану й сильного землетрусу. Частина міста була відведена під «священний квартал»: у великих будинках знаходились приміщення для здійснення ритуалів; стіни цих приміщень були прикрашені розписами, які представляють величезний науковий інтерес. На одній фресці представлено свято на честь бога водної стихії Посейдона. На другій зображені Діонісії — ритуал шанування бога Діоніса, який відбувався на порослих лісом пагорбах. Стіни іншого святилища покриті зображеннями жінок і дівчат у пишних шатах, що святкують прихід весни. Одна з дівчат перев'язує поранену каменем ступню, друга танцює, всі інші, з вишуканими кошмиками у руках, зайняті збиранням квітів. Серед них виділяється жінка зрілих років, що сидить на високому троні — богиня плодороддя Деметра. Таким чином, мистецтво острова Фера свідчить, що у всій Егеїді вшановували богів Посейдона, Деметру і Діоніса (Вахка). Лише пізніше, внаслідок експансії греків-ахейців вони були витіснені з головних місць пантеону богами-олімпійцями.

Творцями ахейської (або мікенської) культури були греки-ахейці, що вторглися на Балканський півострів на рубежі III—II тис. до н.е. з Придунайської низовини. Просуваючись усе далі на південь, вони частково знищили, а частково асимілювали корінне населення — пеласгів, народ, споріднений з мінойцями і кікладцями. Ахейці запозичили з Криту й Кікладів деякі культи й ритуали, живопис, водогін й каналізацію, фасони одягу, деякі види зброї і письмо. Однак, все це не означало, що їх культура була периферійним варіантом культури мінойського Криту: багато характерних особливостей ахейської культури дозволяють вважати, що вона виникла на грецькому ґрунті й була пов'язана з найдавнішими культурами величезного регіону від Балкан до середньої течії Дніпра.

Розквіт ахейської культури починається у XVI ст. до н.е.: центром її була Арголіда (область у східній частині Пелопоннесу); розширюючись, вона охопила потім майже всю материкову Грецію, Егеїду й вийшла за межі Еллади — на острів Сицилію і до Південної Італії. Як і на Криті, найважливішу роль у житті суспільства відігравали палаци — адміністративні, еко-

номічні й політичні центри ахейських держав. Найбільш значимими були палаці у Міkenax і Тірінфі. Однак, ахейські палаці різко відрізнялися від критських: всі вони являли собою могутні цитаделі. Найбільш вражаючим прикладом служить фортеця Тірінф, стіни якої складені з величезних блоків, іноді сягаючих 12 т ваги. Товщина мурів перевищувала 4,5 м, а висота тільки тієї частини, що збереглася — 7,5 м.

Подібно критським, ахейські палаці мали однакове планування, однак, для них характерна чітка симетрія. У центрі палацу — мегарон («велика зала»), що являв собою видовжену прямокутну будівлю із входом, що знаходився у торцевій частині, передпокоєм й покриттям, обгородженими з боків стінами, а спереду — мінойського типу колонами. Далі знаходилась зала з вогнищем, оточеним колонами, що підтримували дах. Праворуч біля стіни знаходився трон правителя. Стіни були розписані фресками, а підлога покрита товстим шаром тиньку й теж розмальована. У тронній залі приймали послів, там здійснювались наради й ритуали, відбувались учти. Позад тронної зали знаходилось приміщення, де зберігались скарбниці й предмети культу.

Єдиною пам'яткою монументальної скульптури ахейців є надбрамна композиція Левиних Брам у Міkenax. Трикутна плита містить рельєфне зображення двох левиць, що передніми лапами сперлись на п'єдестал, посеред якого встановлена колона мінойського типу, звужена донизу. Основа композиції плити — дві симетричні фігури по боках центрального зображення — створена у Месопотамії, але ахейський майстер самостійно перетворив цей мотив і замість звичайного на пам'ятках східного мистецтва священного дерева вмістив у центрі архітектурну деталь, що символізує царський палац, тобто — державу.

Ахейський живопис представлений фрагментами фресок, якими були покриті стіни мегаронів. Сюжети розписів: церемонії, полювання, від'їзд на війну, сцени боїв. Характер живопису, умовності у рисунку — такі ж самі, як і в мінойському мистецтві, але зображення людини і тварин є більш схематичними й сухими, декоративність у них переважає над життєвістю.

В цілому, ахейське мистецтво представляє інший світогляд, іншу художню систему, ніж мінойське. За усієї статичності, іноді примітивізму, ахейські образи є набагато життєздатнішими. Мінойські герої відрізняються своєю виключною крихкістю, вони яки не витримують натиску природних стихій, підкорюються їх волі. Талії мінойців готові зламатися, пухнасті кучері — сховати обличчя, ноги відірвались від землі у граційному кроці. Навпаки, ахейські герої є масивними, ваговитими, міцно стоять на землі. Їх впевненість у собі і внутрішня сила є такими, що вони здатні чинити опір будь-якому зовнішньому впливу. Чіткість, симетричність, матеріальність мистецтва ахейців свідчать про впорядкованість їх відносин з богами і світом. Якщо мінойське мистецтво виражає стихійність непевних почуттів, то ахейське — силу й організованість інтелекту.

Ахейські правителі здійснювали агресивну політику, спрямовуючи її вістря головним чином у бік узбережжя Малої Азії. Там у місці, яке займало ключові позиції на підступах до протоку, з'єднуючих Середземне і Чорне моря, існувало багате місто Троя (Іліон). Воно було зруйноване у результаті військових дій в середині XII ст. до н.е. Нападниками були ахейці і ця війна збереглася у пам'яті нащадків як грандіозна кампанія, оспівана Гомером в поемах «Іліада» й «Одіссея». Втім, скоро занепали і самі ахейські держави. У кінці XII ст. до н.е. на Грецію напали невідомі вороги, яких не змогли зупинити могутні мурі ахейських цитаделей. Ці напади дуже полегшили проникнення до Еллади нової хвилі грецьких племен — дорійців.

Гомерівський період (XII—IX ст. до н.е.). Навала дорійців спонукала розселення грецьких племен й утворення регіональних мовно-культурних особливостей. Ахейське населення збереглось лише в Аттиці. Витіснені з Пелопоннесу ахейці розселились на островах Егейського моря, західному узбережжі Малої Азії й на острові Кіпр. Більшу частину Пелопоннесу, острови Крит і Родос зайняли дорійці. Матеріальна культура цього періоду у порівнянні з

Егейською цивілізацією перебувала на нижчому рівні, але вона успадкувала від своєї попередниці такі досягнення як гончарний круг, техніку обробки металу, корабель з вітрилом, культивування оливи й винограду. Натомість різко занепало ремесло і торгівля, припинилося будівництво фортець і будинків з кам'яних блоків. Втім, саме тоді починає широко застосовуватись залізо. Освоєння цього металу мало величезні наслідки. В першу чергу, виникла можливість для економічної самостійності патріархальної родини, а отже, зникла потреба у централізованій державі. Це, однак, привело до утвердження натурального господарства й замкненості грецької общини — демосу (народу).

Центром демосу був поліс — укріплене поселення і одночасно військово-політична організація. Чоловіки складали народні збори, а голови патріархальних сімей — раду старійшин (ареопаг). Починає виділятися знать — аристократичні роди, які швидко багатіють і зосереджують у своїх руках військові та політичні функції. З їх середовища висуваються царі — басилеї, рада яких стає реальним органом управління, а народні збори втрачають свій вплив. Основним заняттям аристократів була війна і розбійництво, які не тільки давали здобич, але і визначали етичні норми цього суспільного прошарку: у них бачили прояв доблесті, гідної благородного героя.

В гомерівський період завершується формування міфології. Споконвіку існували Хаос, Земля (Гія), підземний світ (Тартар) й Ёрос — життєве начало. Гія породила зоряне небо — Уран, який став першим володарем світу і чоловіком Геї; у них народилось друге покоління богів — титани. Титан Крон (бог землеробства) звергнув владу Урана. У свою чергу діти Крона — Аїд, Посейдон, Зевс, Деметра і Гія під проводом Зевса скинули Крона і захопили владу над Всесвітом. Верховним богом став Зевс — володар неба, грому й блискавки. Посейдон вважався богом моря, Аїд (Плутон) — володарем підземного світу, дружина Зевса Гера стала покровителькою шлюбу. Як покровительку землеробства шанували Деметру, дочка якої Персефона (Кора), викрадена Аїдом, стала його дружиною. Від шлюбу Зевса і Гери народились Арес — бог війни, Гефест — уособлення вулканічного вогню і покровитель ремесел. Серед нащадків Зевса особливо виділявся Аполлón — бог світла і світлого (розумного) начала у природі, його нерідко називали Фебом — Сяючим. Згідно міфів, він уразив дракона Піфона й на місці, де він здійснив цей подвиг — у Дельфах — греки спорудили храм на його честь. Аполлон вважався покровителем мистецтв, богом-цілителем, але одночасно — каруючим богом, що насилав епідемії; пізніше він став покровителем колонізації.

Сестра Аполлона Артеміда була богинею полювання, цноти і покровителькою породілей. Гермес початково був богом достатку, потім торгівлі, покровителем злодіїв і шахраїв, а також ораторів й атлетів. Діоніса (Вакха) шанували як бога плодороддя, виноградарства і виноробства. Це був також бог, що загинув, а потім воскрес. Великою шанною користувалась Афіна, що народилась з голови Зевса — богиня мудрості, всякого раціонального начала і «правильної» війни (Арес уособлював безтямну відвагу, лють і кровожерність). Постійною супутницею Афін була богиня перемоги Ніка. Афродіті, що народилась з морської піни, поклонялись як богині краси і кохання. Уявлення про єдиного бога греки не виробили — у них над світом олімпійських богів панувала безособова сила — доля Ананке. З точки зору грека не було неподоланної грані між світом людей і світом богів — посередниками між ними виступали герої. Такі герої як Геракл (Геркулес) за свої подвиги прилучались до світу богів. Боги греків і самі були антропоморфними, вони корились людським пристрастям і могли страждати, подібно людям.

У грецькій міфології знайшли фантастичне відображення примітивні суспільні стосунки. Так, оволодіння мистецтвом добувати й підтримувати вогонь складає основу оповіді про титана Прометея, який викрав небесний вогонь й подарував його людям. В оповідях про Персея і про мандрю Одиссея розпізнаються мотиви героїчного міфу, в якому героєві доводиться швидше хитрістю, ніж силою, долати всілякі перешкоди для досягнення мети, поставленої

перед ним явним недобррозичливцем у сподіванні на загибель героя. Натомість звільнення Персеєм Андромеди сходить до стародавнього мотиву міфологічного сватання, так само як повернення Одиссея до Пенелопи — до сюжету «чоловік на весіллі своєї дружини»). Однак, якщо у героїчному міфі суттєву роль відіграють всілякі чудесні предмети, зачаровані люди й тварини, добрі і злі чаклуни, що допомагають героєві або чинять йому перешкоди, то у давньогрецьких оповідях героєві доводиться мати справу з такими ж, як він сам, людьми, а в ролі його покровителів чи ворогів виступають також цілком антропоморфні боги, що тільки зрідка вдаються до чародійства. Антропоморфізм грецької міфології складає її важливу особливість. Також величезні можливості для художнього осмислення міфів створила відсутність релігійної догматики: Греція була поділена на багато самостійних держав, і кожна з них мала свої місцеві культури; не існувало канонів, що наказували притримуватись єдиних уявлень про походження, генеалогію і навіть функції численних богів. Створені греком цілком «за його образом і подобою» боги і герої відкривали найширші можливості для різноманітного осмислення і насичення пов'язаних з ними ситуацій актуальним ідеологічним змістом. Крім того, грецькі міфи точно локалізують своїх героїв й розташовують їх у певній хронологічній послідовності.

Біля витоків грецької культури стоїть Гомер — поет, ім'я якого нерозривно пов'язане з героїчним епосом, зокрема з «Іліадою» та «Одіссеєю». Вже у давнину про особу Гомера і час його життя не було відомо нічого достовірного. В «Іліаді» (IX—VIII ст. до н.е.), названий за ім'ям міста Іліон (Троя), описаний 49-денний відрізок часу 10-річної війни між греками-ахейцями і троянцями. Головний її персонаж — патологічно гордий герой-аристократ Ахілл був смертельно ображений царем Агамемноном і відмовився від участі у боях. Цей великий «гнів Ахілла» є основним мотивом, що організує сюжетну єдність поеми. Картини героїчних битв і двобоїв чергуються з картинами мирного життя в обложеної Трої і зі сценами суперечок богів на Олімпі, не позбавленими гумору.

«Одіссея» розповідає про 10-річні мандри, які після падіння Трої випали на долю хитромудрого Одиссея — царя Ітаки, і про його повернення додому. Джерелами поеми були героїчні міфи про мандри героя, переслідуваного недобррозичливим божеством, а в основі сюжету — поширений фольклорний мотив: чоловік після довгих блукань повертається невпізнаним до своєї вірної дружини. На початку епохи Великої колонізації (VIII—VII ст. до н.е.) цей матеріал актуалізується, тому мотив мандрів далекими, повними чудес країнами витіснен на задній план військові походи ахейських вождів. Соціальні стосунки, відображені у поемі, а також елементи нового, «негероїчного» світосприймання свідчать про початок нової епохи в історії грецької цивілізації, коли аристократичні цінності починають втрачати провідне місце в культурі.

Поєми Гомера повні ремінісценцій з минулого: описи військового і мирного побуту та відносин між героями, географічні назви стосуються ахейської Греції. Також схожість деяких мотивів з сюжетами і героями східної літератури свідчать про активні контакти ахейців з цивілізаціями Сходу (наприклад, дружба Ахілла з Патроком нагадує дружбу Гільгамеша та Енкіду; мандри Одиссея — поневіряння «потерпілого корабельну катастрофу»). Натомість відомості соціально-економічного і політичного характеру (переважаюче становище родоплемінної знаті, розвиток ремесел, побут і звичаї тощо) повністю відносяться до гомерівської Греції.

У поемах розгорнутий справжній «моральний кодекс» аристократа: відвага, сила, щедрість, загострене відчуття власної гідності і героїчної честі (слава і неслава вождя поширюється на все плем'я). Найбільш бажаним підсумком життя аристократа є посмертна слава, тому впертий «гнів Ахілла» пояснюється його намаганням будь-якими засобами відновити свою репутацію, хоча це і шкодить спільній справі. Це не викликає осуду з боку Гомера і його персонажів, адже поняття патріотизму обмежується захистом інтересів свого племені. Єди-

ний виняток — це Гектор, доблесть і героїзм якого випливають з його становища керівника ополчення; тут слід вбачати перші паростки державницької свідомості. Натомість в «Одіссеї» вже відображається розклад родоплемінних стосунків: вдача самого Одіссея явно є «неаристократичною», йому притаманні обережність, спритність, акторство і схильність покладатись на власний розум і волю. Також про відхід епохи «первісної демократії» свідчить свавілля знахабнелих женихів і безсилля народних зборів.

Дуже важливим у поемах є божественний план: всі події і вчинки героїв визначаються долею і богами, останні є головним рушієм дії. Боги Гомера мають ще цілком архаїчний, родоплемінний характер: вони цілковито позбавлені морально-етичних зобов'язань перед людьми і керуються виключно своїми емоціями, пристрастями та особистими інтересами (втім, як і персонажі «Ліади»). Разом з тим, в «Одіссеї» простежується зародження релігійно-етичної проблематики: боги намагаються застерегти героїв від ганебних, нечестивих вчинків.

Мистецтво гомерівського періоду зростає на егейському фронті, але не менш важливу роль у його становленні відіграють світогляд, традиції і таланти греків-дорійців. Стиль мистецтва XII—IX ст. до н.е. одержав назву «геометричного»: посуд оздоблювався геометричним орнаментом (комбінаціями трикутників, зигзагів, кіл, шахівниць, меандрів), зображення тварин, людей і цілих сцен були схематизованими, а скульптурні фігурки людей і тварин зведеними до спрощених, принципових форм. В архітектурі відбувається запозичення від ахейців форми мегарона, яку пристосовують для потреб храмового будівництва. У храмах уміщувались ікони — статуї богів у вигляді дерев'яних стовпів із ледь зазначеними формами людського тіла; їх прикрашали тканинами й гірляндами квітів.

Культура архаїчного періоду. Архаїчний період (VIII—VI ст. до н.е.) — час величезних зрушень в усіх сферах життя Греції. Розвивається сільське господарство, ремесло і торгівля; формується ринок, з'являється карбована монета. Це прискорює занепад родоплемінних відносин. Завершується становлення *аристократії** як провідної суспільної групи, якій властиві особливий спосіб життя і своя система цінностей; ці останні переважно виховувались на гомерівському епосі. Аристократія домінує в суспільному житті і прагне встановити свій контроль над демосом, захопити общинні землі. Однак обезземелення народу створило ситуацію аграрного перенаселення і спонукало політичну боротьбу між ним і аристократією. Це і стало причиною Великої колонізації VIII—VI ст. до н.е.: знедолені селяни покидали батьківщину і засновували колонії на всьому узбережжі Середземного і Чорного морів. Внаслідок колонізації ремесло і сільське господарство набули товарного характеру і в середовищі демосу виникла верства торгівців, промисловців і фінансистів.

Це підготувало втрату аристократією на протязі VII—VI ст. до н.е. свого провідного становища. Забагатіла верхівка демосу прагне мати свою частку у владі і політична боротьба спалахує з новою силою. У тих полісах, де виникала рівновага сил, з'являлись умови для встановлення політичного режиму тиранії — одноосібної влади правителя. Рання тиранія VII—VI ст. до н.е. відіграла позитивну роль у розвитку полісів: були сформовані армії, кодифіковане право, здійснювався благоустрій міст, вкладались кошти у сферу культури. У VI ст. до н.е. *поліс** набуває класичних форм. Реформи Солона, Пісістрата і Клісфена в Афінах закладають основи демократичного полісу, для якого характерна рівність громадянських прав і соціальна спрямованість політики держави. Натомість у Спарті виникає аристократичний поліс, в якому все було підпорядковане військовій справі: встановлена рівність у користуванні землею, ліквідована приватна власність, обмежений майновий рівень громадян, запроваджений суворий контроль над усіма сторонами життя, різко скорочені зовнішньополітичні відносини, повністю позбавлене політичних прав підкорене населення — ілоти.

Всі ці процеси супроводжуються формуванням полісної ідеології і моральності, загальні принципи яких були спільними для всіх форм поліса. Це, у першу чергу, переважання колек-

тивних цінностей над особистими (вища доблесть громадянина — захист поліса) і утвердження принципу агоністики (змагальності). Відбувається становлення основних категорій полісної ідеології: «аретє» (чеснота) — вищий ступінь моральної досконалості; «пайдєія» (виховання) — цілеспрямоване формування громадянина; «*калокагатія**» — довершеність тілесного і морального складу людини (поряд з красою і силою ідеальна особистість повинна включати справедливість, цнотливість, мужність і поміркованість). Важливе місце також займає категорія «*катарсісу**» — очищення, яка зародилась у галузі медицини, але поширилась на мистецтво і навіть суспільне життя. Згідно уявлень античної медицини тілесне й душевне здоров'я людини залежать від гармонійного поєднання всіх її «елементів» і «сил». Таким чином, лікування відновлює зруйновану гармонію катарктичними (очищувальними) процедурами, поезія й музика теж «очищують» і «звільняють» душу людини своїм благотворним впливом. А оскільки поліс часто мислився по аналогії з живим організмом, то для підтримання його «здоров'я» також застосовувався «катарсіс» — «очищення» від неугодних громадян і політичних партій.

Епоха архаїки — це час пожвавлення культурних контактів греків з навколишніми країнами. Це не тільки збагачує культуру самих греків, але і сприяє пробудженню усвідомлення єдності всього еллінського світу; виникають загальноеллінські святилища і релігійно-спортивні ігри, найвідомішими з яких були Олімпійські. Величчям досягненням грецької культури було вироблення алфавітного письма. Трансформувачи фінікійську систему, греки створили простий спосіб фіксації інформації, який дозволив поступово зробити практично усіх вільних мешканців Греції письменними. Тим самим знання були секуляризовані, що стало однією з причин відсутності у Греції жрецького стану і сприяло підвищенню духовного потенціалу суспільства у цілому.

Величезні історичні зсуви архаїчної епохи не могли не викликати значних світоглядних змін. У першу чергу простежується поступовий відхід гомерівських культурних цінностей і народження нових — полісних. У сфері релігії це проявилось у втраті олімпійськими богами свого панівного становища і відродженні старожитніх культів, у центрі яких — проблеми життя, смерті, загробного існування і спасіння. З розвитком полісної демократії пов'язане відродження культу Діоніса (Вахха). Він був сином Зевса й Персефони; малим хлоп'ям його роздерли на шматки титани і зжерли, залишивши тільки серце. Зевс вразив їх блискавкою і з попелу створив людей. Серце сина Громовержець віддав Семелі й Діоніс народився вдруге. Подорослішавши, Діоніс-Вахх мандрував світом, навчаючи людей виноробству. Його жриці-вахханки у стані релігійного екстазу ловили диких тварин, роздирали їх і поїдали сире м'ясо (омофàгія), що символізувало роздирання і поїдання бога титанами. Титани були істотами *хтонічними**, але, з'ївши Діоніса, вони набули іскринки божественності. Отак і людина почасти земля, а почасти божественна, і діонісійські ритуали були поклонані «роздмухувати» у ній цей тліючий духовний первісток. У VII ст. до н.е. релігія Діоніса об'єднала у своєму служінні богу всі стани, вона була демократичною і спрямованою проти аристократичного Олімпу. Екстаз й екзальтація вірних Діоніса створювали ілюзію внутрішнього єднання з божеством і тим самим якби усували неподоланне провалля між людьми й богами. Пізніше містерії Діоніса стали основним джерелом виникнення театру.

Втрата гомерівсько-аристократичною релігією свого панівного становища і поширення оргіастичних культів спонукали поета Гесіода у кінці VIII — на початку VII ст. до н.е. систематизувати і впорядкувати олімпійську космогонію. У своїх поемах «Теогонія» і «Каталог жінок» він розгорнув грандіозну картину виникнення й розвитку світу — від першопочаткового Хаосу через Землю (Гею) й Ерос (космічну любов) до Зевса — творця світового ладу. Далі поет виклав історію жінок, які від богів народили героїв — родоначальників аристократичних родів. Таким чином, концепція Гесіода мала консервативний характер: він бачив крах аристократи-

чного ладу і намагався переконати сучасників, що зневажаючи традиції, вони тим самим виступають проти самих богів.

У VI ст. до н.е. виникає міфологічна концепція, спрямована проти олімпійської релігії — орфізм. Його творці твердили, що легендарний співець Орфей, учасник походу аргонавтів, побувавши у царстві мертвих, одержав одкровення щодо найважливіших істин буття, які він виклав у релігійних гімнах. Оскільки аргонавти виступили раніше від героїв Троянської війни, то вчення Орфея є давнішим, «ближчим до богів», а значить, авторитетнішим, ніж теологія Гомера й Гесіода. Втім, теогонія орфіків дуже близька до гесіодівської з точки зору концепції поступального розвитку Всесвіту, новим же у ній було посилення етичного елементу. Центральний ритуал діонісійських оргій — омофагія — переосмислюється орфіками як первородний гріх титанів. Спокутувати цей спадковий гріх, що лежить на всьому людстві, міг тільки «чистий» — той, хто був посвячений у містерії і дотримувався орфічного способу життя, заснованого на вегетаріанстві. Завдяки такому «чистому життю», вважали орфіки, діонісійська природа людини посилюється, а титанічна слабшає. Врешті-решт, орфік звільняється від гріховності й матеріальності, що дозволяє йому «злитися» з Діонісом і вже ніколи не повертатися у тіло, на землю. Орфізм також переосмислив ритуал пиття вина: вино для нього стало чистим символом, як згодом у християнстві Святі Дари. Сп'яніння, про яке часто говорять їх гімни — було чисто духовним, це був «ентузіазм», єднання з богом. Орфіки вірили, що в такий спосіб вони набудуть містичного знання, недосяжного іншими шляхами. Цю ідею розвинув Піфагор, а від нього орфічні ідеї та образи перейшли до філософії, давши її розвиткові сильного поштовху.

Епохальним досягненням культури Греції був перехід від міфології до філософського розуміння світу, для якого характерні: постановка і формулювання проблем; опора на розум, як основний засіб пізнання; орієнтування на пошуки причин всього, що відбувається, у самому світі, а не поза ним. Немає сумніву, що великий вплив на становлення філософії зробила «Теогонія» Гесіода. Перші філософи запозичили у поета наступне: 1) уявлення про первинний, безформний стан Всесвіту; 2) мотив відокремлення неба від землі; 3) ідею еволюції Всесвіту у напрямку більшої впорядкованості і кращого влаштування; 4) мотив періодичної загибелі і нового народження світу. Не слід відкидати також і впливу історичних процесів: присуті, філософія була наслідком соціально-політичного досвіду громадянина поліса: поліс і стосунки у ньому стали моделлю, за аналогією до якої перші філософи досліджували світобудову. Саме це дозволило їм вилучити з гесіодівської космогонії антропоморфізм та зооморфізм й розпочати мислити філософськими категоріями часу, простоту, матерії, духу, руху і спокою.

Матеріалістична філософія виникла у багатих і демократичних полісах Іонії. Першим філософом вважається фінікієць за походженням Фалес Мілетський (VII—VI ст. до н.е.). На противагу космогонічному міфу про народження світу від Геї він дав пояснення світобудові як антиномії єдиного і множинного, що примирюється загальною першоосновою всіх речей — водою. Також Фалес був переконаний, що речовина (матерія) є одушевленою і здатною до саморозвитку. Послідовником Фалеса був Анаксимандр, який вважав, що першопочатком усіх речей є особлива речовина — апейрон (нескінчене, вічне, незмінне, що не піддається емпіричному сприйняттю). З апейрону виділяються дві пари основних протилежностей — холодне і тепле, сухе і вологе, взаємодія між ними утворює речі і світи. Філософ також був переконаний, що Земля є не пласкою, а циліндричною, що спочатку вона була покрита водою; що перші тварини походять з моря, а людина є однією з тварин; що у часі і просторі існує безліч світів. Анаксимен (VI ст. до н.е.) первинною субстанцією бачив повітря, з якого при розрідженні утворюється вогонь, а при згущенні вітер, хмари, вода, земля, камені; повітря є ду-

шею світу. Пласка Земля висить у повітрі, а небеса являють собою напівкругле тверде склепіння, в яке, наче цвяхи, вбиті зірки.

Замикає плеяду іонійських мислителів Геракліт з Ефеса (551-433 до н.е.). Він бачив першооснову світу у постійному русі, змінах, «течії» речей («все тече, все змінюється»), причиною яких є зіткнення («війна») протилежностей. Для Геракліта змінність світу втілювалась у вогні: з нього розвинулась вода, земля і повітря, трансформуючись згідно вічних законів Логосу — загального закону, розумної першооснови світу. По-суті, Логос і первинний вогонь є тотожними: світ розвивається подібно до спалахів і затухання, властивих вогненній стихії. Геракліт також заявляв, що світ є вічним — він ніколи не виникав і ніколи не зникне. Основним інструментом пізнання світу є розум: дані органів чуттів є ненадійними.

У місті Елея (Південна Італія) сформувалась ідеалістична філософія. Її засновник Ксенофан (570-480 до н.е.) був першим мислителем, що відкрито критикував традиційну релігію і засуджував Гомера й Гесіода за антропоморфізм їх богів, твердючи, що поети приписали богам найгірші людські пороки. Насправді бог — це невіддільний від світу, пронизуючий його Світовий Дух, який управляє Всесвітом силою свого розуму. Форма цього бога є кулястою, він бачить і чує всією своєю істотою, але не дихає; весь він — свідомість і розум, які існують вічно. Учень Ксенофана Парменід (540-480 до н.е.) був переконаний, що існує тільки одне-єдине, незмінне, матеріально мислиме Суцце — не-сущого не існує. Суцце є тотожне мисленню, а тому усі явища зовнішнього світу є лише обманом почуттів, між ним і Суццим не існує ніяких зв'язків: всі існуючі у світі речі «конструюються» розумом із «протилежностей»: світлого і темного, вогню і землі, щільного і розрідженого тощо. Ідеї Парменіда розвинув Зенон Елейський (перша пол. V ст. до н.е.), винахідник *діалектики**. Найбільше прославився Зенон своїми апоріями — важко вирішуваними проблемами, пов'язаними із суперечністю між даними спостереження та їх розумовим (науковим) аналізом. Наприклад, апорія «Стадій» гласить, що перш, ніж пройти стадій, необхідно пройти половину стадія, але перш, ніж пройти половину стадія, необхідно пройти половину половини, — і так далі, аж до нескінченності.

Певний синтез ідей ранньої грецької філософії представляло вчення Піфагора Самоського (540-500 до н.е.). Він розробив концепцію структурної єдності світу, заснованої на законмірності числових пропорцій, що спостерігається у рухах небесних світил (теорія «гармонії сфер»). У зв'язку із цим філософ та його учні багато уваги приділяли математичним дослідженням. Найбільше ж прославився Піфагор своїм вченням про безсмертя душі і переселення душ (метемпсихоз): після смерті людини її душа переселяється у тіла інших людей, а також тварин, рослин, мінералів, демонів і божеств. Звідси випливали концепції анамнесісу («пригадування») людиною своїх попередніх втілень і спорідненості усіх живих істот (піфагорійці здійснили ритуальну реформу — перейшли до безкровних жертв). Вищою етичною метою піфагореїзму був катарсис — «очищення» людини, яке досягалось: для тіла — через вегетаріанство та інші *табу**, для душі — через пізнання музичально-числової структури Космосу і злиття з ним.

У зв'язку із зростанням міст, розширенням масштабів будівництва і вдосконаленням будівельної техніки до середини VII ст. до н.е., починають з'являтися монументальні споруди з каменю, головним чином з вапняку м'яких порід. Основним видом споруд були храми, які в еллінській цивілізації відігравали роль не тільки культових, але й громадських будівель. Храми повторювали форму егейського мегарона й були спорудами колонними: колонада могла оточувати храм навколо (периптер) або тільки оздоблювати вхід (простиль). У період архаїки виникли два основні стилі (ордери) архітектури і мистецтва: дорійський та іонійський.

Дорійська школа сформувалась на Пелопоннесі (в Аргосі і Спарті) й поширилась на Крит і декілька інших островів, заселених дорійцями. На цих територіях аристократичні устрій і культура з воявничим духом збереглися довше, тому дорійське мистецтво мало характер су-

ворий, чужий будь-яким насолодам і зніженості. В архітектурі дорійський стиль проявився простою форм й мінімумом прикрас. Дорійський храм споруджувався на триступінчастій основі (стереобаті), верхня платформа якої називалась стилобат. Колони не мали баз і стояли прямо на стилобаті. Стовбур колони, складений з барабанів, мав жолобки (канелюри), а посередині — невелике потовщення (ентазис). Дорійська капітель складалася з круглої подушки (ехін) і плити над нею (абак). Горизонтальна конструкція, що лежала на колонах (антаблемент) складалася з трьох елементів: архітраву (балки), фризу з прямокутними тригліфами (трохи виступаючими частинами) і метопами (дошками, що знаходяться між тригліфами). На фризи кріпився двосхилий дах.

Іонійський стиль розвинувся у багатих грецьких містах узбережжя Малої Азії, а також в Аттиці, де специфіка еллінської культури проявилась найвиразніше. Відчутною була також близькість східних культур: влада перських царів сягала кордонів грецьких полісів й культура Іонії довгий час була посередником у передачі східних впливів на захід. У VII—VI ст. до н.е. виникає оригінальний іонійський художній напрямок, що черпав натхнення зі східних традицій, чим пояснюється його швидкий розвиток й високий рівень декоративного мистецтва. Архітектура іонійського стилю відзначалась виразною схильністю до елегантності, вона вирізняється стрункими пропорціями і багатством декоративних деталей. Колона має профільовану базу, що складається з кілець і валиків; є також заглибини. Стовбур колони прорізували глибокі канелюри. Капітель мала дві черепашкоподібні деталі, що називаються волютами. Тонка плита (абак) відокремлювала капітель від перекриття, яке, в свою чергу, складалось із ступінчастого архітраву, гладкого фризу (щоб було місце для рельєфів) і карнизу.

Обидва стилі, співіснуючи, виражали психологічне ставлення до архітектурних форм і племінних традицій. Дорійці, віддалені від культур Сходу, створюють архітектуру, засновану на ритмі й важких пропорціях, на простоті й навіть суворості форм; цей стиль здавна називають мужнім або «чоловічим». Натомість іонійці під впливом мистецтва Передньої Азії проявляють багатство уяви і прагнення до оздоблювання (естетизації) дійсності; іонійський стиль є «жіночним». Пізніше, у другій половині IV ст. до н.е., напередодні періоду еллінізму, обидва стилі поєднуються: так з'явиться третій стиль грецької архітектури — коринфський («дівочий»).

В архаїчну епоху виникає монументальна скульптура — вид мистецтва, раніше невідомий Греції. Вдосконалення техніки обробки каменю привели до виникнення кам'яної скульптури, а в техніці обробки металу — до лиття скульптури з бронзи. У VII—VI ст. до н.е. в скульптурі панують два типи зображень: оголена чоловіча фігура (кюрос) і задрاپована жіноча (кора). Поява статуарного типу кюроса пов'язана з основними тенденціями розвитку суспільства: це — прекрасний і доблесний громадянин, переможець у спортивних змаганнях, який прославив своє рідне місто. Кюрос — мистецьке втілення принципу калокагатії. За цим же типом стали виготовляти надробні статуї і зображення божеств. Статуї кор були елементом містерій Деметри і представляли Персефону, що повертається з загробного світу; кора — це уособлення радості і веселощів, втілення краси і повного надії майбутнього.

Поява рельєфу в основному пов'язана із звичаєм ставити стели — надробні плити. У подальшому рельєфи у вигляді складних багатофігурних композицій стали неодмінною частиною антаблементу храму; статуї і рельєфи, як правило, розфарбовувались.

Найвищі досягнення мистецтва періоду архаїки були зроблені в галузі розпису керамічних виробів — ваз. Греки виробили декілька різновидів ваз, які відповідали певним цілям. Струнка амфора з двома високими ручками призначена для зберігання олії і вина; кратер, що розширювався догори й часто мав дві ручки служив для змішування вина й води; кілік, плоска чаша з двома ручками був призначений для пиття. Самі по собі форми ваз є естетично дове-

ршеними; очевидно, справа полягає у відповідності форм глиняного начиння формам людського тіла: завжди у різних видів ваз можна знайти аналогії до стегон, шиї і плеч.

У VI ст. до н.е. у вазопісі панує чорнофігурний стиль: зафарбовані чорним лаком фігури різко виділялись на червонуватому фоні глини. Розписи часто представляли багатофігурні композиції на міфологічні сюжети: різні епізоди з життя богів або подвигів героїв (особливо часто Геракла), а також Троянської війни. Рідше зустрічались сюжети, пов'язані з повсякденністю: двобій важко озброєних голплітів, змагання атлетів, сцени учти, хоровод дівчат тощо. В останній чверті VI ст. до н.е. з'являється новий спосіб розпису ваз — червонофігурний, коли фігури залишались у кольорі глини, а фон покривався чорним лаком. Деталі у такій техніці не треба продрапувати, їх можна малювати найрізноманітнішими лініями, що значно розширює можливості рисунку. Художники стали зображувати одяг з дрібними складками, узорі облямівки, тонкі пасма волосся й дрібні локони. Значно розширюється тематика вазопису. З усе більшою свободою й динамікою використовується міфологія — сцени битв і хороводів подібно до гірлянд покривали керамічні вироби. Художники з уподобанням малювали стрибавчих, розпунсних сатирів, що є ніби карикатурами на людей. Багато місця займають любовні сцени, учти, гетери, а також сюжети з ремісничих майстерень і гімнасів. Деякі теми могли б здатись вульгарними чи навіть порнографічними, але грецькі майстри завжди вміли надати їм чарівної вишуканості.

На початку архаїчної епохи панівним жанром літератури був епос, успадкований від попередньої епохи. Правда, жодного твору до нашого часу не дійшло, лише із згадок пізніших авторів знаємо, що вони називались «кіклічними поемами», тобто відносились до певного кола (кіклу, тобто циклу) легендарних подій. Саме з них брали матеріал драматурги та історіографи пізніших епох. Епічний характер також мають короткі поеми або культові пісні, присвячені окремим богам — гомерівські гімни; збереглося 34 таких твори. Їх змістом переважно є переказ легенд, пов'язаних із заснуванням храмів чи культів. У гімні Аполлону Дельському йдеться про народження Аполлона й Артеміді на острові Мелос і заснування культу на їх честь. Гімн Гермесу — про те, як цей бог ще дитиною викрав у Аполлона священних корів та зробив ліру із черепашки. Гімн Афродіті — про її кохання до троянца Анхіза. Гімн Деметрі — про викрадення її дочки Персефони та запровадження Елевсінських *містерій**. Гімн Діонісу — про його викрадення піратами і перетворення останніх на дельфінів.

Вже у гімні Гермесові наявні елементи переоцінки героїчного епосу й критичного ставлення до його моральних норм: «низовинний» Гермес недвозначно осоромлює Аполлона — споконвічного бога аристократії. Натомість вже відвертою пародією на Гомера й кіклічні поеми є невеликий твір «Батрахоміомохія» («Війна мишей і жаб»), створений у кінці VI ст. до н.е. Жаб'ячий цар Спхломорд береться перевезти на спині через болото мишена Крихтожера, сина царя мишей Хлібогриза, але, злякавшись вужа, пірнає на дно і Крихтожер гине, закликаючи богів до помсти зрадникові. Починається війна, в якій миші спочатку беруть верх, і тільки втручання Зевса рятує жаб'ячий народ від повного знищення. Поема свідомо пародіює причини й перипетії Троянської війни, у ній знаходять місце специфічні прийоми епічної оповіді: опис боїв на землі й наради богів на небесах, монолог — родовід героя і скарги царя Хлібогриза. Урочистий гомерівський гекзаметр надає ще більшого комізму викладові, у ході якого Афіна скаржиться на мишей, що погризли її новенького плаща, і не блискавки Зевса, а раки з кривими клешнями вирішують результат битви.

Розвиток товарного виробництва й утвердження грошових стосунків не тільки підірвали владу аристократії, але і руйнували традиційний селянський життєвий уклад. Захисником цього останнього виступив поет Гесіод (VIII—VII ст. до н.е.) родом із землеробської Беотії. Йому належать епічні поеми «Теогонія», «Діла і дні» і «Каталог жінок». «Теогонія» — це поема про походження богів і обожнених стихій із першопочаткового Хаосу й Землі (Γη). Тво-

рення світу тут розглядається як послідовна зміна трьох поколінь богів, очолюваних Ураном, Кроном і Зевсом, причому останньому доводиться, зверши свого злочинного батька з божественного трону, витримати боротьбу з титанами. Зевс тут виступає не тільки сильним, але й мудрим правителем, що встановлює розумний і доцільний порядок у Всесвіті. Немає сумніву, що своєю «Теогонією» Гесіод намагався надати значення непорушних природних підвалин традиційним суспільним та етичним нормам, які опинились під загрозою нових віянь у культурі.

«Діла і дні» є першою пам'яткою європейського дидактичного епосу; головною його ідеєю є необхідність для людини чесно трудитись і зберігати вірність нормам добросусідства, оскільки поведінка людей перебуває під неослабним контролем богів — охоронців справедливості. Щоб пояснити причину суспільних незгод, Гесіод висуває концепцію, згідно якої історія людства трактується як зміна віків: золотого, срібного, мідного, віку героїв і залізного, — причому простежується регрес людства і повний його занепад у залізний вік внаслідок зневаження моральних основ родинного та суспільного життя. Єдиним виходом з похмурих обставин, на думку Гесіода, є дотримання в індивідуальній поведінці заповідей справедливості (дослухатись голосу правди, уникати судових тяжб і старанно працювати). Це цілком може стати основою праведного, заможного і щасливого життя; поет підкріплює свої настанови порадами щодо ведення господарства і влаштування сімейного життя.

Принципово новим жанром, що виник у грецькій літературі в епоху архаїки, була лірична поезія. До цього поняття включаються як вірші різних жанрів, що мали вокальний характер, так і твори декламаційного складу, що виконувались у супроводі флейти. Лірика відображала усвідомлення людиною змін, що відбуваються у світі і пошуки нею свого місця у нових історичних умовах, коли привабливість «гомерівської» особистості безнадійно втрачена, а норми поведінки громадянина поліса ще не склались.

У творчості Калліна з Ефеса (перша пол. VII ст. до н.е.) й Тіртея з Афин (друга пол. VI ст. до н.е.) пред'являються вимоги до суспільної поведінки громадянина в сувору пору важкої війни. На відміну від гомерівського епосу, чийм ідеалом є шляхетний герой, який шукає у війні перш за все здобичі й особистої слави, елегія Тіртея звернена до колективу громадян, яких він спонукує взяти участь у війні і тим самим виконати свій громадянський обов'язок. Тіртея також піддає сумніву ідеал героїчної доблесті: для нього тільки той вартий пошани, хто, не шкодуючи життя, мужньо б'ється за батьківщину.

Ще далі йде Архілох (VII ст. до н.е.), для якого не існує безперечних моральних цінностей, які складали основу поведінки гомерівських героїв. В очах поета позбавлена сенсу гонитва за славою ціною життя: померлий не користується у співгромадян ні пошаною, ні славою, живі шукають прихильності у живих, а доля покійника — незавидна доля. Сила вираження почуття робить Архілоха по-справжньому першим ліричним поетом: з надзвичайною яскравістю, фізично відчутною конкретністю описує він стан людини, охопленої пристрастю. Він прагне не описувати зовнішні ознаки почуття, а розкрити його дію на людину зсередини.

Семонід Аморгський (VII ст. до н.е.) заперечує всяку можливість зрозуміти сенс людського буття: в людях немає глузду, залежні від щоденних випадковостей, вони живуть, як отара овець, не знаючи, який кінець приготували для них боги. Даремні людські надії, очікування багатства і благоденства, замість них людину підстерігають старість, хвороби, загибель на війні або у хвилях моря, а хтось у відчай сам лізе до зашморгу. Єдиний вихід з безнадію — насолоди і розваги. Подібні висновки робив і Мімнерм з Колофона (VI ст. до н.е.), для якого немає життя й радощів «без утіх золотої Афродіти» — таємних побачень і любовних зустрічей. Однак, він панічно боїться обтяжливої, невинної і ганебної старості і мріє прожити без хвороб і турбот до 60-річного віку. Кредо Мімнерма — втеча у себе: насолоджуй душу, не зважай на громадянські та етичні норми.

Спадкоємцем Тіртея і Калліна був Солон Афінський (поч. VI ст. до н.е.), поезія якого відмічена активним втручанням в життя рідного поліса: палкий заклик до громадянських почуттів співвітчизників надихнув їх на переможні діяння як у зовнішній, так і внутрішній політиці. Солон вважає цілком природним прагнення людей до багатства, хоча і не бачить сенсу у гонитві за надмірними капіталами і маєтками. Для нього бажаним є достаток, зароблений чесною працею; усе ж інше очікує кара Зевса.

Творчість Феогніда з Мегар (друга пол. VI ст. до н.е.), поета-аристократа, що усвідомив загибель аристократичного ладу і страждає від цього, — пронизана ненавистю до народу і жагою помсти. Разом з тим, на його думку, левина частка вини за такий стан справ лежить на самій аристократії: замість того, щоб берегти заповіті предків, вона «псує свою породу», зламившись на гроші простолюднів.

У солній меліці самоусвідомлення особистості у період напруженої боротьби, що супроводжувала становлення нового світобачення, відбувалось інакше. Алкей з Мітілен на острові Лесбос (кінець VI ст. до н.е.) бачив, що влада вислизає з рук старовинних родів і переживав катастрофу свого стану палко й щиро. Він з великою силою закликав своїх товаришів-соратників взятись за зброю, щоб оборонити свої привілеї від «низької черні», як він окреслює своїх політичних противників. При цьому він не бачить у змінах ніякої доцільності, все здається поетові випадковим і безглуздим. Тільки на учті в колі друзів, при достатку «дару доброго сина Семели» (тобто — вина) Алкей знаходить забуття від тривоги боротьби.

Співвітчизниця й сучасниця Алкея Сапфо зовсім не цікавилась політикою: головні теми її поезії — любов і краса її подруг, взаємні прив'язаності і горе розлуки; при цьому традиційні мотиви фольклорних «дівочих пісень» наповнюються гострими особистими переживаннями. Сапфо сприймає любов як страшну стихійну силу, з якою смертному важко боротись. В цілому її творчість — важливий крок, зроблений грецькою поезією на шляху до розуміння внутрішнього світу людини.

Натомість для Анакреонта з Теоса (друга пол. VI ст. до н.е.) любов — це солодка і приємна розвага, так само як і бенкети з вином й вишуканою їжею. Відмітна риса його творчості — простота сприйняття світу, ясне і щире ставлення до життя і любові як до легкої гри. Навіть до старості він відноситься з добродушною іронією, як до закономірного стану в житті людини, в якому теж є своя привабливість і свої радості.

Світогляд аристократії знайшов свого виразника у Піндарі (518-442 до н.е.), який писав епінікії — пісні, які вславляли переможця на спортивних змаганнях. Однак, не можна оцінювати поезію Піндара як добре оплачене вихвалювання його замовника: у ній в першу чергу знаходиться вираження власне світовідчуття поета і його ставлення до життєвих цінностей. Піндар бачить у земних подіях прояв влади і сили олімпійських богів, які дарують людям багатство, успіх і славу. Даремно, однак, шукати у Піндара пояснення того, що відбувається: ніхто на землі не знає, що йому призначено, ніхто не знайшов ще достовірного знаку, який дозволить би передбачити, що станеться з ним по волі богів.

2. Культура Греції класичного періоду. У кінці VI ст. до н.е. на провідні позиції еллінського світу починає висуватись область Аттика з центром в Афінах. Цьому сприяло здійснення демократичних перетворень: всі громадяни незалежно від свого майнового стану володіли рівними політичними правами. Це позбавило аристократію панівного становища у державі й остаточно оформило *πόλις**. У зв'язку з цим виробилась система цінностей, в основі якої була тверда переконаність у тому, що поліс є найвищим благом, що існування людини поза його рамками є неможливим, що добробут і щастя окремої людини залежать від добробуту всього поліса. Особливістю цього ладу була здатність до об'єднання усіх соціальних груп й зречення громадянами своїх особистих інтересів на користь держави. Саме це створило основу для перемоги афінян над персами у Марафонській (490 до н.е.) і Саламінській битвах (480 до н.е.)

н.е.). Найвищий розквіт Афін пов'язаний з іменем вождя демократії Перікла, який правив державою у 444-429 р. до н.е.

Разом з тим, соціальне розшарування, викликане напливом багатств й розширенням промислово-торгівельної діяльності підточувало основи полісної демократії. Держава намагалась зрівняти маєтні різниці, покладаючи на багатих громадян всілякого роду матеріальні повинності. З іншого боку, держава забезпечувала роботою міську бідноту, підтримувала потребуєчих і т.д. Подібна ситуація не влаштовувала великих землевласників і новобогатіїв. Ці суперечності залишались прихованими, поки Афіни користувались благами миру й перевагами свого становища у Греції. Все змінила Пелопоннеська війна, в якій Афіни та їх союзники зіткнулись з коаліцією решти грецьких держав, очолених Спартою. У 431-404 рр. до н.е. Еллада стала ареною жорстоких боїв, в яких загинули ілюзії попередніх десятиліть. Ремісники, торгівці, фінансисти багатіли, селяни розорювались. Найкраще в таких обставинах почували себе політичні пройдисвіти — *демагоги*^{*}, які, користуючись недоліками демократії, наживались на війні, обертаючи державні кошти на свою користь. Все IV ст. до н.е. пройшло в Елладі під знаком кризи поліса: греки перестали довіряти державі і все частіше стали шукати засобів існування за межами міста, постачаючи кадри найманців навіть перським сатрапам. В суспільстві ширилась віра у «сильну руку», яка «наведе порядок» і всім забезпечить добробут. В цих умовах Афіни не змогли організувати серйозного опору царю Македонії Філіппу II, й у вирішальній битві біля Хероней (338 до н.е.) зазнали нищівної поразки, що означало не тільки втрату політичної незалежності, але і остаточний крах рабовласницької демократії.

Патріотичне піднесення, яке переживали Афіни у першій пол. V ст. до н.е. осмислювалось сучасниками у релігійно-міфологічних образах: греки були впевнені, що перемогли персів завдяки покровительству богів. При цьому широкі маси все ще вірили в антропоморфних богів, всілякі віщування й прикмети. В очах же освічених і широко мислячих афінян, знайомих з філософією Ксенофана й Геракліта, божество набувало більш абстрактних обрисів: його ототожнювали з іманентно властивим природі і суспільству порядком й закономірністю, а в богу бачили суворого суддю, непідкупно караючого всіляке відхилення від норм і законів вічної справедливості. Втім, незалежно від різниць у рівні релігійних уявлень демократія вважала своє існування справою рук богів і бачила у непорушності традиційних установлень й етичних норм гарантію своєї довговічності. Разом з тим, за самою своєю природою демократичний лад вимагає розвитку в кожному громадянині здатності до самостійного судження, почуття відповідальності перед собою і співгромадянами, ініціативи і творчих можливостей. Та кож дебати у народних зборах з немінучим зіткненням думок, повороти у політиці, викликані перемінами ситуації, породжували думку про відносність існуючих моральних і правових норм, висували на перше місце не сліпу віру, а розум.

Театр і драматургія. Основним видом мистецтва у класичну епоху був театр. Його популярність і суспільне значення були такими, що вистави не тільки зайняли домінуюче місце в релігійних і громадських святах, але й відокремилися від церемоній як таких і перетворилися в самостійний вид мистецтва. Спочатку сценічна дія розігрувалася як діалог між одним актором і хором, згодом були введені ще два актори і вистава ускладнилася, центр ігрової дії змістився на акторів, а роль хору зменшилася. Актори виступали в масках, що зображували обличчя всілякого типу, віку, суспільного становища, навіть передавали душевний стан і моральні якості. Змінюючи маски, один актор міг по ходу дії грати кілька різних ролей.

Театральні вистави, будучи наймасовішим видом мистецтва, розглядалися державою як «школа виховання» суспільства в дусі полісної ідеології і патріотизму. Тому театри розраховувались на все населення міста (в Афінах театр мав 17 тис. місць, в Епідаврі — 20 тис., в Ефесі — 60 тис.). У зв'язку з цим драматурги шукали у міфологічних сюжетах і образах відповіді на актуальні суспільно-політичні й морально-етичні питання, що їх ставили нові часи.

Вперше здійснив це Фрініх (540-470 до н.е.), який на початку V ст. до н.е. поставив трагедію «Взяття Мілета», де оплакувалось розорення персами цього міста на узбережжі Малої Азії. Глядачі були так вражені зображенням бідувань своїх співвітчизників, що весь театр залився сльозами і Фрініх був покараний великим штрафом «за зловживання патріотичними почуттями співгромадян». Насправді причина цього була політична: афіняни могли консолідуватись для відсічі персам, що не входило у плани аристократів, які тоді очолювали державу.

«Батьком» грецької трагедії вважається Есхіл (525-456 до н.е.). Основною проблематикою його творчості є подолання етичних норм архаїки і створення нової моделі світу, підкореного моральному закону. Драматург широко вірив в існування могутніх богів, але взаємовідносини між богами і людьми йому уявлялись у зовсім іншому світлі, ніж їх бачив героїчний епос. Сюжети його трагедій (крім «Персів») почерпнуті з міфології, однак, митець переосмислює загальновідомі міфи і розробляє їх окремі сторони, наповнюючи оповідь ідеями свого часу.

Трагедія «Перси» присвячена осмисленню поразки перського флоту біля Саламіна. Есхіл трактує цю подію не як окремий епізод військово-політичної історії, а як прояв глибокої закономірності, властивої Космосу: перський цар Ксеркс, намагаючись підкорити Елладу, порушив споконвічний, богами встановлений порядок, згідно якого Європа і море належать грекам, Азія ж — персам. Есхіл у цій п'єсі проводить ідею невідворотності божественної кари за зневаження природного стану речей. Він глибоко переконаний у перевагах демократичного устрою Еллади над деспотичним режимом Персії, свідченням чого є підтримка богами афінського поліса і громадянського рівноправ'я.

Змістом трагедії «Семеро проти Фів» є боротьба синів фіванського царя Едіпа Етеокла й Полініка за царський трон (Едіп прокляв їх, заповівши ділити владу силою зброї). Етеокл представлений як доблесний вождь й захисник вітчизни, а Полінік — як зрадник, що привів до батьківщини вороже військо; це останнє наділене рисами чужоземної, варварської орди. Незважаючи на те, що Етеокл знає про свою загибель (батьківське прокляття має невідворотний характер), тим не менше, сміливо й неухильно зустрічає ворожість небес, у чому проявляється вищий трагізм людського існування: обидва брати гинуть, але захисники Фів одержали перемогу й місту вже не загрожує ярмо рабства.

Трилогія «Орестея», до якої входять трагедії «Агамемнон», «Хоефори» і «Евменіди», присвячена пошукам розумної закономірності, що лежить в основі світобудови, а також виражає переконаність в особистій відповідальності людини за свої вчинки. Перша трагедія розкриває ланцюг злочинів, вчинених членами роду Атрідів (цар Атрей і його брат Фіест чинять криваві злочини, за які розплачуватись мусять їх нащадки). Заради «хтивної Єлени» сини Атрея Менелай і Агамемнон проливають кров невинної Іфігенії — дочки Агамемнона, а потім кладуть життя багатьох ахейських воїнів під стінами Трої. За це наступає розплата: Клітемнестра, дружина Агамемнона, що завела коханця, вбила чоловіка того ж дня, коли він повернувся з війни. Похмурий колорит п'єси посилюється несамовитими пророцтвами Кассандри — племінниці царя, яка у своїх видіннях бачить перед собою злочини і предків, і їх нащадків.

У трагедії «Хоефори» бог Аполлон наказує синові Агамемнона Орестові помститись за батька і той вбиває свою рідну матір Клітемнестру. Есхіл тут дає морально-психологічне обґрунтування вчинку Ореста: зрадлива матір разом зі своїм коханцем виганяють його на чужину і знущаються з його сестри Електри. Однак, виконавши свій обов'язок, Орест викликає на себе гнів страшних Ерінії, богинь родової помсти. В останній частині трилогії — трагедії «Евменіди» Орест очищується Аполлоном від убивства, але Зевс відмовляється винести вирок, звалюючи все на відповідальність колективу богів; Афіна тоді скликає суд на пагорбі Ареса — ареопаг. Ерінії виступають як захисниці матриархату: вбивство Орестом своєї матері є непростітним, натомість вбивство Клітемнестрою свого чоловіка не має з цієї точки зору ніяко-

го значення, оскільки він не належить до її роду. Аполлон за підтримки Афіни захищає батьківське право: вбивство Клітемнестрою чоловіка, голови сім'ї і батька її дітей є злочином, за який син справедливо помстився. Докази Аполлона визнаються слухними половиною ареопагу й Ореста оправдовують. Ерінії лютують, але Афіна запрошує їх оселитися у своїй країні й оберігати Аттику від бід. Так вони стали Евменідами — «Доброзичливими». Таким чином, головна ідея трилогії — норми родової моралі і кровної помсти поступаються місцем авторитетові держави, освяченому самою Афіною.

Найвидатнішим твором Есхіла є трагедія «Прометей закутий». У міфології Прометей — це культурний герой, що досягав своєї мети хитрістю, двічі обдуривши самого Зевса. Есхіл переосмислює його образ в душі полісної етичної проблематики. Титан у нього виступає як першовідкривач усіх досягнень людської культури: він навчив людей обробляти дерево й будувати житла, показав їм цілющі трави й ліки, першим запряг биків; він привчив коней ходити у вузді, винайшов корабля, навчив людей письму, наукам і мистецтвам. Коли ж Зевс задумав знищити людей, наславши на них страшний холод, Прометей викрав вогонь у богів, за що і був покараний. Найважливішим є те, що Прометей, як віщий бог, знав про своє майбутнє, але не став від цього ухилятися; більше того, він мав засіб звільнитися від страждань (відкрити Зевсові ім'я жінки, котра народить від нього сина, якому судилося скинути громовержця), але відмовився видати таємницю, тому що вважав тиранічне правління Зевса глибоко несправедливим.

Наступник Есхіла Софокл (496-406 до н.е.) творив в умовах найвищого піднесення афінської демократії і був її пристрасним захисником. Однак, він вже бачив небезпеки, що їй загрожували і сили, що приведуть її до занепаду. У першу чергу непокоїв поета зростаючий індивідуалізм, відмова громадян від визнання зверхності полісних цінностей й зосередження на особистих інтересах, які часто йшли врозрід з інтересом державним. Таким чином, людина випадала з космічного ланцюга подій, наміри богів переставали бути для неї зрозумілими і вона перетворювалась на іграшку в їхніх руках: думаючи, що чинить згідно свого розуму, насправді людина лише виконувала волю богів — цілковито байдужих до її долі. В цих умовах у центрі уваги драматурга опинялась сама людина, яка вступала у конфлікт і з богами, і з їх творінням — державою.

Трагедія «Антігона» безпосередньо продовжує есхілівських «Сімох проти Фів»: після смерті Етеокла і Полініка до влади приходить їх дядько Креонт і наказує першого поховати з почестями, а тіло другого кинути напризволяще за межами міста, що суперечило грецьким звичаям. Їх сестра Антігона всупереч забороні правителя здійснює символічне поховання, щоб душа Полініка знайшла спокій у царстві мертвих, і Креонт засуджує її на смерть. Наречений Антігони, син Креонта Гемон заколює себе над її трупом, а дружина Креонта, довідавшись про це, теж кінчає самогубством. Спустошений, самотній і розчавлений бідами Креонт змушений визнати свою повну поразку. Його влада має тиранічний характер, вона протиставляється законам, встановленим богами: Антігону, що виступила на їх захист, він карає смертю, а мертвого Полініка не віддає Аїдові, якому той належить.

Найвідомішою трагедією Софокла є «Цар Едіп», яка теж належить до фіванського циклу міфів. Аполлон попереджає царя Фів Лая, що той загине від руки власного сина, який потім, щоб зайняти його місце, одружиться з Іокастою, його дружиною і своєю матір'ю. Тому, коли в них народився хлопчик, Лай наказує кинути його в горах. Однак, немовля всиновоклює бездітний цар Коринфа Поліб і, одержавши ім'я Едіп, хлопчик виростає, не здогадуючись про своє походження. Ставши дорослим, він одержує від оракула Аполлона страшне пророцтво: йому судилося вбити батька й одружитися з матір'ю. Щоб уникнути жадливої долі, Едіп не повертається до Коринфа, а мандрує Грецією. Одного разу, посварившись з якимись випадковими подорожніми (серед них був Лай), Едіп убив свого батька. Тим часом Фіви вже довгий час те-

рзає жінка-потвора Сфінкс й Едіпу вдалося звільнити місто, за що громадяни обрали його своїм царем і він одружився з Іокастою. Багато років Едіп спокійно правив Фівами, користуючись загальною повагою і пошаною. Коли у місті почалась епідемія чуми, Едіп послав до Дельфів свого шурина Креонта, щоб довідатись про причину біди; оракул сказав, що це кара богів за невідомщене вбивство царя Лая. Едіп енергійно береться за розслідування і поступово, крок за кроком прозирає, довідуючись про таємницю свого народження. Зрозумівши, що давне пророцтво збулося, Іокаста повісилась, а Едіп в розпачі осліпив себе застілками від її сукні. Згорьований цар прирік себе на вигнання (чим врятував місто від чуми) і його прощання з дочками завершує трагедію.

Софокл тут ясно показав, що над діями людей торжествує своєрідна «іронія» богів: розумні й оправдані заходи Лая і Едіпа з метою уникнення жадливого пророцтва, а потім розслідування Едіпом злочину приводять до прямо протилежних результатів. Недарма Іокаста і віщун Тіресій прагнуть відволікти Едіпа від пошуків убивці. Але в цьому і полягає велич Едіпа, що він сміливо вступає у поєдинок з богами і сам карає себе. Самопожертва Едіпа — прояв почуття відповідальності вільної людини, яке свідчить про трагічну несумісність поведінки героїв з існуючими моральними нормами. Герой змушений сам розпоряджатись своїм життям, скоряючись голосу вищого обов'язку й відповідальності.

Трагедія «Електра» інтерпретує, як і «Хоефори» Есхіла помсту Ореста рідній матері Клітемнестрі, але Софокл поставив у центрі дії Електру — сестру героя. Вона рятує маленького Ореста відразу ж після вбивства Клітемнестрою та її коханцем Егісфом Агамемнона, а потім усі довгі роки плакає думку про справедливу помсту. Змужнілий Орест вирішує притупити пильність злочинців і підсилає гінця з фальшивою вісткою про свою смерть, причому Клітемнестра навіть не намагається приховати радості з цього приводу. Електра у горі вирішує все зробити сама; коли ж на орхестрі з'являється Орест (якого вона не впізнає), тримаючи в руках поховальну урну з прахом, за його словами, померлого, то вона впадає у такий відчай, що Орест відкривається сестрі, щоб обговорити план помсти разом з нею і разом з нею його ж виконати. Цікаво, що ні Софокл, ні його герої не сумніваються у необхідності вбивства Клітемнестри й Егісфа і у кінці трагедії хор навіть славить одержану перемогу.

На відміну від Софокла, Евріпід (480-406 до н.е.) відобразив кризу полісної ідеології й пошуки нових основ світогляду. В його творчості ставились різноманітні суспільні проблеми, викладались й обговорювались нові ідеї: недарма сучасники називали драматурга «філософом на сцені». Однак, поет не був прибічником якогось певного філософського вчення, і його погляди не відзначались послідовністю. Двоїстим було і його ставлення до демократії. Він прославляв її як устрій свободи й рівності, разом з тим, його лякала юрба неможлих громадян, що в народних зборах вирішувала питання під впливом демагогів. Через творчість Евріпіда проходить і другий момент, характерний для кризи полісної ідеології, — інтерес до особистості з її суб'єктивними прагненнями. Взагалі, зображення страждаючої людини складає найбільш характерну рису творчості Евріпіда, причому, на відміну від Есхіла, він не бачить для страждання індивіда пояснення у правлячій світом розумній божественній волі: у самій людині закладені сили, здатні ввергнути її до безодні мук.

Такою людиною є Медія — героїня однойменної трагедії. Чарівниця Медія, дочка царя Колхиди, покохавши Ясона, зробила йому безцінну послугу, допомігши здобути золоте руно. У жертву коханому вона принесла батьківщину, дівочу честь, добре ім'я. Тим важче переживає тепер Медія бажання Ясона покинути її з двома синами після років щасливого сімейного життя і взяти шлюб з дочкою коринфського царя. Зневажена жінка задумує страшний план: не тільки погубити суперницю, але і вбити власних дітей: так вона повною мірою зможе помститись Ясонові. Медія посилає нареченій Ясона дорогі шати, просочені отрутою. Натомість вбити дітей заважають материнські почуття і вона чотири рази змінює рішення, аж поки

принносять звістку, що померла не тільки царівна, але також цар Коринфа і до її дому поспішає розлучена юрба. Тільки тепер вона наважується на страшне злодіяння: на очах у Ясона цародійка з'являється на ширяючій у повітрі чарівній колісниці: на колінах у матері — трупи убитих нею дітей.

Атмосфера чарівництва, що оточує фінал трагедії не може приховати глибоко людського змісту образу Медеї. Її показано у численних переходах від лютого гніву до благань, від обурення до удаваного смирення, у борінні суперечливих думок і почуттів. Надзвичайно поглиблюють трагізм її образу також грікі роздуми про долю жінки, становище якої в афінському суспільстві було приниженим: перебуваючи у повній владі спочатку батьків, а потім чоловіка, вона була приречена все життя бути ув'язненою у жіночій частині дому. Нрави тодішніх Афін відобразилась також в образі Ясона: егоїстичний кар'єрист, учень софістів, що вмів повернути на свою користь будь-який доказ, він оправдовує своє віроломство посиленням на благополуччя дітей, яким його одруження повинно забезпечити громадянські права у Коринфі, та пояснює допомогу, одержану колись від Медеї, могутністю богині кохання Афродіти.

Заснована на середземноморському міфі трагедія «Іпполіт» розповідає про загибель сина афінського царя Тезея. Цнотливий юнак глибоко шанує вічну діву Артеміді, але зневажає дари Афродіти. Ображена богиня розпалює злочинне кохання до нього у серці його мачухи Федри, яка надаремно намагається боротись з почуттям, що охопило її. Знеможена жагою, вона у напівмаренні снить то про полювання у заповідних гаях, то про відпочинок біля прохолодного лісового струмка, де вона була б неподалік Іпполіта. Закрадливе втручання старої няньки змушує Федру відкрити свою таємницю, і старуха, зобов'язавши Іпполіта обітницею мовчання, передає йому запрошення на рандеву з мачухою, чим викликає обурення юнака. Для згнєбленої Федри немає іншого виходу, крім самогубства; однак, її уражене почуття жадає помсти: повернувшись з походу, Тезей знаходить на трупі дружини листа, в якому вона звинувачує пасерба у посяганні на її честь. У розмові з батьком зв'язаний клятвою Іпполіт не може відкрити йому усієї правди і тільки наполягає на своїй невинності. Тезей обурюється підступністю сина і засуджує його до вигнання, прикликавши на його голову прокляття богів, яке, власне, і приводить до трагічної розв'язки: коли юнак їхав колісницею вздовж берега моря, з води випізло жахливе чудовисько; коні понесли, й Іпполіт розбився об прибережні скелі. Заявившись у фіналі, Артеміда розкриває перед Тезеєм невинність його сина й одночасно пояснює, чому вона раніше не посприяла його спасінню: у богів не прийнято заважати один одному у виконанні своїх задумів.

Повний розрив з міфологічною традицією знаменує трагедія «Електра». В Есхіла і Софокла законність убивства Клітемнестри не викликає сумніву. Евріпід, переносячи дію своєї драми до села, де живе насильно видана заміж за бідного селянина дочка Агамемнона, лише одним цим суттєво знижує пафос героїчного переказу, зводячи його до рівня побутової драми. Хоча чоловік Електри пощадив її цноту, вона заманює матір до себе у дім під приводом здійснення обрядів над новонародженою дитиною, граючи, таким чином, на святих для жінки почуттях. Орест, без вагань убиваючи Егісфу, з відразою піднімає зброю проти матері і наносить їй удари, затуливши очі плащем. Після виконання акту помсти брат і сестра відчувають себе спустошеними й розчавленими, згадуючи про передсмертні благання матері.

Критика міфологічної традиції і релігійний скепсис зближує Евріпіда із сучасними йому течіями філософської думки. У той час як Софокл відстоює переваги вродженої доблесті над добродетністю, що формується вихованням, Евріпід стверджує, що шляхетність полягає не в походженні, а в моральних властивостях людини: той, хто навчений добродетності, не здійснить поганого вчинку; під лахміттям бідняка часто б'ється добре й чисте серце, а в шляхетного батька нерідко народжується негідний син. Не є абсолютною цінністю і багатство: людині, що живе працею своїх рук, гроші потрібні лише для того, щоб прийняти гостей або викликати

лікаря до хворого, а надлишок золота не рятує від мінливості й ударів долі. Тільки відносною й зовнішньою є різниця між вільним і рабом: у роки війни, коли рабство було реальною загрозою для полонених будь-якої воюючої сторони, подібні роздуми були особливо актуальними.

Великою популярністю користувався і жанр комедії, що народилася з невимушених, часто непристойних карнавальних пісень і танців під час веселих свят на честь Діоніса. Найбільш сприятливі умови для створення комедій склалися в Афінах, де допускалася свобода критики як окремих осіб, так законів і установ. До того ж публічний характер засідань Народних зборів і колегій посадових осіб поставляли авторам комедій багатий матеріал. Свого вищого розквіту комедія досягла у творчості Аристофана (450-388 до н.е.). Його твори охоплюють переломний період кінця V — поч. IV ст. до н.е. Пелопоннеська війна викликала різке загострення соціальних протиріч. Аттичні землероби, які нещодавно склали одну з підвалин демократії і користувались усіма її завоюваннями, тепер вимушені були ледь не кожної весни під загрозою спартанського нашествия кидати свої поля й переселятися до Афін. Тут вони ставали свідками воєнного ажіотажу, бурхливих дебатів у народних зборах і політичних інтриг. Однак відсутність досвіду й ненависть до спартанців спонукували селян до підтримки вождів афінської «буржуазії», зацікавленої у війні «до переможного кінця». В цих умовах Аристофан повинен був мати велику сміливість, щоб головною мішенню своїх нападок обрати всемогутнього політичного лідера Клеона, який став героєм комедії «Вершники».

У пролозі п'єси з дому свого пана Демоса (тобто афінського народу) з вереском вибігають двоє рабів, у поведінці яких глядач одразу впізнавав двох політиків — Демосфена й Нікія; вони жахаються нахабності недавно купленого раба, шкіряника за професією. Це Клеон, який був власником майстерні, а потім став політичним діячем. Прагнучи позбутися нахаби, раби викрадають у нього пророцтво, яке віщує падіння Шкіряника — замінити його повинен ще більш грубий і безсовісний демагог, торгівець ковбасою. Скоро знаходиться підходяща кандидатура, раби організують Ковбасникові підтримку вершників — багатих землевласників і готують його до політичної боротьби. Довго триває боротьба між Шкіряником і Ковбасником: їх суперечка припиняється лише для парабаси — схвильованого хорového гімну на честь рідних Афін та їх минувшини: Марафон, доблесть бійців і безкорисливість полководців — де все це поділось? Демос постарів, здитинів, легко піддається на грубі лестоці і взагалі проявляє схильність до паразитичного існування, чим користуються авантюристи і пройдисвіти. Найгірший серед них — Шкіряник, і Ковбасник сміливо заявляє йому: ти турбуєшся про благо народу, а про своє власне. Зрештою, Ковбасникові вдається хитрістю й нахабством здолати Шкіряника й позбавити від нього Демос, який, у свою чергу, чудесно перероджується. Зварений у чарівній воді, він стає молодим і здоровим, повним сил і розуму афінським народом, а сам Ковбасник із базарного пройдисвіта перетворюється на мудрого державника.

Бачачи у війні причину стількох бід для своїх співромадян, Аристофан неодноразово виступав з комедіями, що закликали до припинення військових дій і прославляли мир («Ахарняни», «Мир»). У цілковито незвичному трактуванні ця тема представлена у п'єсі «Лісістрата», де ініціатива припинення війни виходить від афінянки Лісістрати. Під її впливом жінки усієї Греції відмовили своїм чоловікам в любовних утіхах, вимагаючи укладення миру, й таким чином довели їх до повної капітуляції. Сюжет комедії був спадкоємцем фалічних обрядів і пісень, тому відкривав широкий простір для найризикованіших ситуацій. Однак, головною ідеєю твору все ж таки є активна протидія війні, право народу самостійно вирішувати свою долю, щире співчуття жінкам — дружинам й матерям.

Аристофана також приваблювали новітні течії у філософії та естетиці, породжені кризою полісної ідеології і тому об'єктивно спрямовані проти моральних основ демократії. В центрі комедії «Хмари» аттичний землероб Стрепсіад і філософ Сократ, що уособлює всі науки. Землероб необачно одружився з аристократкою, яка виховала в їх сина Фідіппіда всі забага-

нки свого стану, зокрема, пристрасть до кінного спорту. Щоб розплатитись з величезними боргами, батько вирішує піти до «розумарні» — школи Сократа, який вміє робити справедливі слова несправедливими і чорне — білим. Там він побачив самого філософа, який, підвищений до стелі у коші (щоб думки його стали піднесеними), розмірковує про таємниці потойбічного життя; його уважно слухає ціла юрба учнів. Сократ розтлумачує Стрепсіаду, що немає ніяких богів, крім Хмар, немає і самого Зевса, місце якого займає Вихор. Проте старикові наука не дається і Сократ його проганяє. До школи йде Фідіппід і Стрепсіад просить філософа, щоб той навчив його обох мов — і правдивої, і брехливої, а якщо не можна обох одразу, то хоча б брехливої. Незабаром Фідіппід збагнув софістичну премудрість. Кредиторів посоромлено й вигнано; але юнак використовує своє нове знання і проти батька, доводячи йому, що він має таке саме право вчити його, батька, биттям, яке батько мав над ним у дитинстві. У розпачі Стрепсіад прокладає день, коли надумав звернутись до нової науки, й кидається підпалювати осередок брехливої школи — «розумарню» Сократа.

Нещадно критикуючи дійсність, Арістофан у своїх комедіях висуває цілу низку утопічних проєктів кращого суспільного устрою: від повернення старовини, до створення ідеального суспільства. У п'єсі «Птахи» двоє громадян за допомогою птахів влаштовують поліс між небом і землею, щоб брати з богів мито за жертвовні дими. Збудоване місто вільне від нероб, пройди-світів й демагогів. У комедії «Жінки в народних зборах» у ролі реформаторів виступають жінки, які встановлюють спільність майна, жінок і чоловіків, що приводить до різного роду комічних конфліктів на майновому й любовному ґрунті. Більш казковий характер має утопія в комедії «Плутос». Бідняк Хреміл, захопивши сліпого Плутоса, бога багатства, виліковує його від сліпоти. Тоді все на світі перевертається: чесні люди починають жити в достатку, натомість шахраї втрачають свої доходи; боги й жерці виявляються непотрібними. Раптово з'являється алегорична фігура Бідності й попереджає Хреміла, що вигнання бідності знецінить багатство: коли всі стануть багатими, тоді зникне в людей життєвий стимул до праці, зникнуть землеробство, ремесла, інтелектуальна праця. Хреміл намагається заперечити: «Будуть трудитись раби», але Бідність відмічає, що багаті не захочуть займатись здобуттям й охороною рабів. Отже, джерелом цивілізації насправді є не багатство, а бідність; крім того ця остання має ще й виховне значення: «Вона робить людей кращими». Однак Хреміл вигукує: «Ти не переконаєш мене, навіть коли переконаєш!» і проганяє Бідність геть; видужалого Плутона, натомість, поселяють у державній скарбниці Афін.

Трагедії і комедії належали до поетичних жанрів літератури. Прозаїчні твори писалися істориками, ораторами і філософами, що надавали великого значення літературній обробці своїх творів.

Художня проза. Давньогрецька історіографія ще не була чисто науковою дисципліною, вона сполучала елементи історичного дослідження, міфології і художньої літератури. Батьком історіографії був Геродот з Галікарнасу (V ст. до н.е.), «історія» якого призначалась для афінської публіки і була зустрита нею із захопленням. Основну частину своєї праці Геродот присвятив греко-перським війнам 490-485 рр. до н.е., подавши перед тим перську історію та історію народів, з якими воювали перси. Лінія оповіді про перських царів обросла самостійними історіями Лідії, Скіфії, Вавилону, Єгипту і грецьких полісів, тому оповідь про піднесення і падіння могутності Персії перетворилась у полотно загальної історії відомого тоді грекам населеного світу — ойкумени.

Заводячи мову про ту чи іншу місцевість, Геродот згадує про її розміри, форму, клімат, річки; якщо він дає етнографічний екскурс, то розглядає країну, народ, чудесні історії; говорячи про народ, описує його передісторію, спосіб життя і звичаї. При змалюванні історичних персонажів використовуються фольклорні мотиви і прийоми: недалекоглядному лідійському царю Крезу протиставлений мудрець Солон, перським царям Кіру й Камбізу — Крез, що на-

був мудрості у своєму нещасті. Опис їх життя прикрашений різноманітними казковими мотивами: наприклад, до історії Креза включені три питання, які задає цар мудрецю, оповідь про полювання на кабана і про ненавмисне вбивство гостем сина свого господаря; у формі яскравої новели, побудованої на мотиві підкинутого царського онука, вихованого пастухом й упізаного потім за дитячими пелюшками, показане дитинство Кіра; обрання Дарія на царство пов'язане з оповіданням про хитрого коноха, який спритно змушує заїржати жеребця свого пана і тим забезпечує своєму господарю перемогу.

Незважаючи на епічний характер «Історії», Геродот зумів створити цілісну картину: вся описана ним епопея постає як одна багатоактна драма, герой якої — перська держава — здійснює спочатку величні подвиги, підкорюючи величезні простори Азії, потім переступає покладену богами межу, прагнучи поширити своє володарювання на Європу, і в покарання за це скидається з досягнутих вершин. Таким чином, твір «батька історії» пояснював складний період в історичному розвитку Греції, коли у нещадному двобої з Персією вона відстояла свою незалежність, довівши переваги полісної демократії над деспотією.

Другий великий історіограф — Фукидід (454–396 до н.е.), сприйняв від Геродота ідею все-світньо-історичного закону, але відмовився трактувати його як прояв волі богів, оскільки цим вже не можна було пояснити міжусобиць, які охопили Грецію в останніх десятиліттях V ст. до н.е. Будучи афінським стратегом і учасником подій, Фукидід в основу своєї «Історії Пелопоннеської війни» поклав методи медицини і софістики. Війна постає як стан хвороби і кризи, і він бачив необхідність у постановці діагнозу, виявленні причин і прогнозі на майбутнє; софістика ж дозволяла йому визначити характер цих причин як загальних стимулів людської поведінки — природних схильностей, міркувань вигоди тощо. Таким чином, рушієм ходу історії ставала гра людських пристрастей і потреб. Описуючи військові операції, Фукидід показує приховані за ними конфлікти людських інтересів і боротьбу суспільних угруповань.

Продовжувачем Фукидіда виступив Ксенофонт (426–354 до н.е.), який у молодості слухав Сократа, потім завербувався до найманого війська перського царевича Кіра Молодшого, у складі якого здійснив похід на Вавилон. У творчості історіографа центральне місце займає портрет сучасника: для нього, на відміну від попередників, важливішими за все були особисті якості людини — ними обумовлювався розвиток подій у суспільстві й хід історії у цілому. Тема сучасника одержала у нього освітлення, раніше невідоме грецькій літературі: образи філософа і домовласника, командира і солдата вперше постали як втілення певних ліній життя і норм поведінки, причому дії людей він пояснював їх натурою, тобто вродженими властивостями. Своїм власним мандрам Ксенофонт присвятив «Анабазис». Дорожні записки вилились у повну драматизму оповідь про те, як військовий командир Ксенофонт, долаючи незліченні перешкоди, вивів довірене йому військо з глибин Азії до рідних берегів. У полє зору автора потрапили найдрібніші деталі походу: географія місцевості, зовнішній вигляд і звичаї варварів, поневіряння грецьких вояків, їх радості і печалі. Іноді опис ходу подій, завдяки композиційному прийому контрасту набуває надзвичайної напруженості й експресивності.

Надзвичайно важливе місце в культурі Античності займала *риторика** — наука про складання ораторських промов, а також теорія художньої прози. Риторика поділяється на судову, епідиктичну і політичну. Найвидатнішим представником судової промови був Лісій (459–380 до н.е.), який дав блискучі зразки побутової оповіді і розробив метод софістичного зображення людини за принципом етопеї (відтворення характеру), що полягає у змалюванні типу людської особистості, в якому виділяються лише спільні для цілої категорії громадян штрихи й випускаються риси приватні, індивідуальні. У його промовах постає тип добропорядного, чесного громадянина: власника земельної ділянки, обманутого чоловіка або інваліда, що живе на пенсію за каліцтво. В оповідній частині постають яскраві картини їх приватного життя, описуються дрібні деталі, з яких вибудовується загальна структура ситуації, іноді опо-

відь набуває закінченості й захопливості сюжетної дії. Чоловік приводить у дім молоду дружину, цілком довіряє їй, особливо після народження сина, вона ж тим часом заводить знайомство з відомим ловеласом і починає зраджувати чоловіка, чоловік дізнається про все від служниці-звідниці, складає план помсти, з допомогою тієї ж служниці застає спокусника на місці злочину і вбиває його, у чому й виправдовується перед судом як суворий захисник моральності (промова «Про вбивство Ератосфена»).

Епідиктичне красномовство було покликане виховувати громадян з метою перевиховання всього суспільства і розглядалось як шлях до його перебудови. Учень софіста Горгія Ісократ (436-338 до н.е.) вважав, що оратори повинні пристрасністю слова переконувати народ у тих ідеях, які вони відстоюють. Суспільно-політичні погляди Ісократа відповідали інтересам ділових прошарків афінського суспільства, що прагнули свободи підприємництва і торгівлі. Насамперед він відстоював ідею об'єднання грецьких земель під владою монарха (маючи на увазі македонського царя Філіппа II) і бачив порятунок Еллади у поході на Схід, у загартуванні нових земель для колонізації. Ісократ здійснював політичну пропаганду, розповсюджуючи публіцистичні твори, що вихваляли аристократичний лад давнини й «тверде правління» Солона.

Ісократ надав довершеності риторичній формі енкомій (похвальних слів), у рамках яких він викладав і свої політичні погляди і створював портрети вождів, яких намічав у провідників своєї політики. Так, в енкомії «Евагор» — похвалному слові кіпрському царю Евагору — була намічена схема зображення життя людини від народження до смерті і встановлена етична норма особистості. Оповідь починається з історичних відомостей про роки юності героя, про його щоденні заняття і потім переходить до характеристики його вчинків. Діяння Евагора описуються у постійному співвіднесенні з ідеалом доблесті, з властивими йому чеснотами, які виявляються від час і війни, і миру. Створюється образ ідеального монарха з чітко окресленим каноном позитивних якостей, показані його політика, управління, військові заняття. Ця схема лягла в основу ідеалізованих біографій царів, полководців, політичних діячів тощо.

Політичне красномовство розквітає у IV ст. до н.е., коли дебати у народних зборах набувають у житті поліса такого ж значення, яке мали театральні вистави у V ст. до н.е. Найвидатнішим його представником є Демосфен (384-322 до н.е.). З 351 р. до н.е. він став фактичним керівником антимакедонських сил Греції, бачачи у македонському цареві Філіппу загрозу полісній демократії, а значить, самому існуванню еллінізму. Промови Демосфена у народних зборах у першу чергу викривали політику Філіппа і його прибічників в Афінах. Розраховані на 6-тис. аудиторію зборів, вони несуть у собі колосальну силу емоційної експресії, укладену в самих образах і побудові фрази. Логічна аргументація замінена тут інвективою, портрет противника будується на конкретних, принижуючих його деталях і перетворюється у мішень саркастичних нападок. Для стилю Демосфена характерна схвильована напруженість і динаміка, застосування перерахувань, запитань, вигуків і навіть цілих діалогів, а також численних метафор.

Головним завданням мистецтва класичного періоду було правдиве зображення людини, сильної, енергійної, повної гідності й рівноваги душевних сил — переможця у перських війнах, вільного громадянина поліса, якому притаманна *калокагатія** — моральна довершеність, невіддільна від фізичної краси.

Мистецтво Ранньої класики. Основним типом громадської будівлі залишається храм. У першій половині V ст. до н.е. були створені найвидатніші будівлі дорійського стилю: величні храми у місті Посейдонія у Південній Італії і храм Зевса в Олімпії. Останній вважався найвищачиннішим серед усіх еллінських святилиць. У ньому знаходилась колосальна статуя Зевса, виконана скульптором Фідієм з золота і слонової кістки. Однак, особливе місце в історії давньогрецької культури займає комплекс споруд на Афінському Акрополі. Зруйнований персами у

480 р. до н.е., він заново відбудовувався до кінця століття. Ансамбль Акрополя вважається вершиною давньогрецької архітектури, символом епохи найвищого розквіту й могутності Афін. Він включав низку споруд: парадні брами — Пропілеї, храм Нікі Аптерос (Безкрилої Перемоги); тут же підносились Ерехтейон і головний храм Афін — Парфенон. Будівництво ансамблю здійснювалось за програмою. У його створенні провідна роль належала Періклу й видатному скульптору Фідію (490-430 до н.е.).

Парфенон — храм Афін-Діви (Парфенос); всередині нього знаходилась хризоелефантинна (зроблена із слонової кістки і золотих платівок на дерев'яній основі) статуя богині, виконана Фідієм. Особливе призначення храму полягало в тому, що він будувався і як пам'ятник, покликаний увічнити перемогу греків над персами та еллінської цивілізації над східним варварством, і як символ слави й величі Афінської держави — голови Морського союзу. Архітектори Іктін і Каллікрат спроектували його в дорійському стилі у формі периптеру, оточеного 46 колонами. Храм мав багате скульптурне оформлення — 92 метопи і рельєфний фриз, створені колективом майстрів під керівництвом Фідія. В цілому скульптурний декор був покликаний прославити богиню Афіну та її місто. Тема східного фронтона — народження улюбленої дочки Зевса. На західному фронтоні майстер зобразив сцену спору Афін з Посейдоном за панування над Аттикою. Згідно міфу, перемогла Афіна, що подарувала мешканцям країни оливкове дерево. Це символічний сюжет: богиня сприймалась як покровителька демократії, а Посейдон — як захисник аристократії.

Зображення на метопах пов'язані з міфами (боротьба богів з титанами, афінських героїв з амазонками, битва племені лапіфів з кентаврами, руйнування греками Трої), але скульптори переосмислили їх. Єдина ідейна основа об'єднує всі сюжети: боротьба світла, добра і цивілізації з силами темряви, зла і відсталості. В один смисловий ряд поставлені боги, лапіфи і греки, в інший — велети, кентаври і троянці. Всі ці міфи містили прекрасно усвідомлювану сучасниками алегорію боротьби й перемоги греків над персами. Завершує скульптурний декор Парфенону фриз, на якому представлена урочиста процесія під час свята великих Панафінеїв. За всієї композиційної єдності фриз вражає своєю різноманітністю — з більш як 500 фігур юнаків, стариків, дівчат, піших й кінних жодна не повторює іншої.

Фідій також створив скульптуру Афін Промахос (Воїтельки), грізної і суворої захисниці свого міста, що височила біля Парфенону. Правою рукою вона спиралася на списа, лівою тримала щита, на голові мала шолом гопліта. Фігура богині панувала над містом, і з моря було чудово видно сяючі на сонці наконечник списа і гребінь шолома статуї.

Вже після смерті Фідія неподалік Парфенону споруджується храм, присвячений одночасно Афіні, Посейдону і легендарному царю Ерехтею (звідси його назва — Ерехтейон). Він збудований на тому місці, де, за переказом, відбувалась суперечка Афін з Посейдоном. У підлозі храму був отвір, крізь який показували слід на скелі, залишений тризубцем Посейдона, а біля храму росла священна олива. Ерехтейон вирізнявся незвичністю свого планування: він є асиметричним, а його окремі частини знаходяться на різних рівнях. Три різних портики долучаються до основної частини храму, з них особливо відомим є портик каріатид, де колони замінені фігурами дівчат, що ніби повільно рухаються до Парфенону.

Скульптура і живопис Греції V ст. до н.е. розвивали традиції попереднього періоду. Основними залишалися зображення богів і героїв — покровителів поліса та «ідеальних громадян». Однак, мистецтво зробило крок до реалізму, що було пов'язане з утвердженням естетичної категорії мімесісу — наслідування природи. Долається застиглість фігур і схематизм, властивий архаїчній скульптурі, вираз обличчя і пози стають природнішими. Крім Фідія, скульптура цього часу представлена Поліклетом і Міроном.

Найбільш славною зі скульптур Мірона (середина V ст. до н.е.) є «Дискобол» — атлет у момент метання диска. Досконале тіло атлета в момент найвищого напруження — улюблена

тема скульптора. В іншому відомому творі — групі Афіни й Марсія — митець звертається до відомого міфу: Афіна винайшла флейту, але, побачивши, як спотворились риси її обличчя під час гри, у гніві жбурнула інструмент, проклявши кожного, хто буде на ньому грати. Мірон представив, як Афіна, почувши шурхіт, напівобернулась і лісовий божок сілén Марсій, що підкрався до флейти, відсахнувся, зляканий прокляттям богині. Скульптор показав боротьбу двох начал: Афіни — втілення розуму та ясності, і Марсія — стихійності, почуттєвості. Фігура богині є стрункою, лінії її тіла плавними, рухи ж Марсія є поривчастими.

У творчості Поліклета з Аргосу (480-420 до н.е.) провідною темою є зображення атлетів, що сприймалися як втілення кращих рис громадянина. Якщо Мірон прагнув відобразити мінливе й індивідуальне, то Поліклета цікавить у першу чергу побудова людської фігури, її ідеальні пропорції. У своїй теоретичній праці «Канон» художник, спираючись на математичні ідеї піфагорійців, розробив числові співвідношення між різними частинами людського тіла. Рівновага фігури досягається компенсацією протилежності між опорною й вільною ногою, нейтралізованих за допомогою перехрещення сил, що перетинають усе тіло. Таким чином Поліклет створює враження прихованого руху у цілком статичних фігурах. Найбільш відомими з його скульптур є «Доріфор» та «Діадумен». Доріфор — могутній воїн зі списом. Діадумен — стрункий юнак, що увінчує себе пов'язкою переможця на змаганнях.

Велич, споглядальність, неземна краса характерні для творчості Фідія. Самі греки вважали найвеличнішим творінням Фідія статую Зевса Олімпійського, вміщену у храмі в Олімпії. Вона була виготовлена в тій же техніці, що і статуя Афіни на Акрополі: оголену до пояса фігуру, зроблену з дерева, покривали платівки зі слонової кістки, одяг — золота фольга. Зевс, що сидів на троні, правою рукою тримав фігуру богині перемоги Ніки, лівою — символ влади жезл. Цей твір мистецтва старожитні зараховували до чудес світу: «Може, сам бог на землю зійшов і явив тобі, Фідіє, образ сяючий свій. // Чи на небо ти сам бога узріти ходив?» — писав вражений її довершеністю поет.

Тенденція до реалістичного зображення людини простежується і в живопису V ст. до н.е. Полігнот (470-440 до н.е.) писав багатофігурні композиції, прагнучи передати глибину простору, об'ємність фігур. Крім точного відтворення руху він намагався передати міміку обличчя, так що його герої переконливо виражали печаль, скорботу, відчай, жах, захват. Полігнот вмів представляти вік людини і навіть такий стан як умирання. Особливо прославились величезні настінні розписи художника у Дельфах й Афінах: «Зруйнований Іліон», «Одіссеї у підземному царстві», «Битва греків з амазонками». Аполлодор Афінський (кінець V ст. до н.е.) відкрив ефект світлотіні, впровадивши до своєї палітри напівтони; старожитні прославили його за це, давши прізвисько Скіаграф («тіньописець»). Його по праву можна назвати першим в європейському мистецтві живописцем у буквальному й сучасному розумінні цього слова.

Сучасником Аполлодора був Зевксис, який вмів придумувати цікаві сюжети, що показували якусь захопливу дію, або зображав який-небудь образ як втілення ідеалу краси (картини «Єлена», «Ерот»). Особливо прославився він своєю живописною майстерністю. Відомий історичний анекдот про птахів, що злетілись дзьобати виноград на картині, ним написаній, говорить, що ягоди були зображені майже ілюзорно. Найбільш знаменитими були композиції «Немовля Геракл душить гадюку» і «Єлена». Для створення цієї останньої Зевксис обрав п'яťох найвродливіших дівчат, щоб поєднати їх прекрасні риси в один образ незрівнянної Єлени.

Мистецтво Пізньої класики. У мистецтві IV ст. до н.е. знайшла своє відображення суспільна психологія, властива періоду кризи поліса, коли єдність полісного суспільства була зруйнована. Захоплення доблестями прекрасного і шляхетного громадянина, якого зображали майстри Ранньої класики змінилось інтересом до людської особистості. Пізня класика ста-

вить своєю метою виразити почуття і переживання окремої людини. Навіть боги під різцем скульпторів IV ст. до н.е. втратили свою величавість.

Архітектура цього періоду має низку особливостей. Великого значення у ній набувають декоративні начала, набагато частіше застосовується найскладніший із грецьких стилів — коринфський («дівочий»), який являв собою вторинне утворення, що виникло на ґрунті іонійської архітектури. Коринфський стиль є більш легким й вишуканим, ніж іонійський, а колони є вищими і стрункішими. Це досягалось за рахунок вищої капітелі, в основі якої — форма перевернутого основою догори дзвона, по кутах якого прикладені чотири волюти у вигляді стилізованого паростка аканта, які підтримують вигнутий у плані імпост — горизонтальну тягу у вигляді карниза, що відокремлювала перекриття від колони. Приблизно на дві третини висоти знизу дзвін коринфської капітелі є декорованим двома рядами розташованих у шаховому порядку акантових листків. База коринфської колони, обробка стовбура канелюрами, а також антаблемент за системою декорування не відрізняються від аналогічних іонійських елементів.

Однією з характерних будівель Пізньої класики є Мавзолей в Галікарнасі — гробниця Мавсола, правителя Карії у Малій Азії. Споруда була примітною не тільки розмірами, але, перш за все, новизною і сміливістю свого композиційного рішення, а також синтетичною взаємодією архітектури з багатим скульптурним декором. Мавзолей являв собою високу призматичну споруду, розчленовану на два яруси й увінчану пірамідальним верхів'ям зі статуями Мавсола і його дружини Артемісії, що стоять на колісниці. Подібні пам'ятники, що прославляли одного правителя, були раніше неможливими.

Грецька скульптура цього часу представлена трьома великими майстрами — Пракситель, Скопасом й Лісіппом, для яких характерний відхід від простих і суворох принципів Ранньої класики і прагнення до передачі індивідуальних рис людини, її почуттів, особливостей внутрішнього світу. Пракситель (390-330 до н.е.) усією своєю творчістю намагався відволікти від потягів і мінливості реального життя. Підбір сюжетів, використання для цього міфів, пов'язаних з Діонісом та його супутниками, пошуки ідеалу жіночої краси — все це у поєднанні з м'якістю моделювання, плавністю контурів й вишуканістю деталей дозволило йому створити цілу галерею образів, що служили взірцем для наслідування усі наступні століття, особливо для декоративної скульптури («Афродіта Кнідська», «Аполлон, убиваючий ящірку», «Відпочиваючий Гермес»).

Повною протилежністю була творча спрямованість Скопаса. Його скульптури повні патетики, якій підпорядковані і стилістика, і техніка. У творчості майстра нуртують пристрасті: чи то в епізодах битви греків з амазонками на рельєфах, що прикрашали Мавзолей Галікарнаський, чи то у повних стражданні обличчях поранених воїнів з фронтона храму Афіни Алеї у Теґей, чи то у численних статуях Геракла. Найбільш відомий твір Скопаса — несамовита «Ваханка» («Менада»), оспівана стародавніми авторами, які вважали, що в цій фігурі скульптор оживив камінь.

Інтерес до особистості як такої, до історичних персонажів і діячів сучасності створив базу для розвитку жанру портрету. Найбільших успіхів у цьому досяг Лісіпп (друга пол. IV ст. до н.е.) — автор справжніх шедеврів портретного мистецтва. Таким є портрет Александра Македонського, в якому скульптор зумів передати властиві молодому царю риси неспокою, пристрасності й навіть якоїсь хворобливості.

Також слід відмітити Леохара, який разом зі Скопасом працював над рельєфами у Галікарнасі. Йому належить один із самих відомих творів світового мистецтва — статуя Аполлона Бельведерського. Довгий час про скульптуру Античності судили саме за цим твором, дуже ефектним, але надзвичайно холодним, наче створеним за математичною схемою.

Найвидатнішими живописцями Пізньої класики були Павсаний й Апеллєс. Павсаний винайшов техніку енкаустики — живопису восковими фарбами. Він прагнув до вирішення дуже складних технічних задач. Серед картин Апеллєса особливо славою користувалась «Афродіта Анафіомена», написана для храму Асклепія на Косі. Художник зобразив богино одразу після її народження, як вона виходить з моря і її прекрасне тіло сяє крізь прозору воду.

Філософія. Великий вплив на розвиток філософії в період класики зробили ідеї лікаря Гіппократа (460-377 до н.е.), що виходили далеко за рамки чисто медичної практики. Його медицина пропонувала нове трактування фізіологічних станів людини: переставши пояснювати хвороби втручанням божества, вона встановлювала залежність людини від природи й шукала натуральних причин її здоров'я й захворювань. Людський організм став розглядатись як мікрокосм, влаштований за аналогією із Всесвітом (макрокосмом), її здоров'я — як рівновага тілесних «соків» (крові, слизу, жовчі й чорної жовчі), хвороба — як порушення рівноваги й переважання одного з «соків». Людське тіло розпочали осмислювати як частину природи і причину недуг бачити у кліматі, покладаючи умовою здоров'я організму його рівновагу з середовищем.

Справжній переворот у філософії здійснили софісти — «наставники мудрості». Так у середині V ст. до н.е. стали називати платних учителів, професійних викладачів космології, етики, риторики, граматики, міфології, поетики, історії, політики — всього, що було необхідне для складання і виголошення майстерних за формою і змістом промов у народних зборах і судах. Софісти не утворювали корпорації, вчили незалежно один від одного і часто розходились у поглядах. Однак, їх об'єднувало спільне професійне завдання — по-новому виховати людину, зробити її здатною до участі у політичному житті. Для цього софісти відмовились від аристократичного розуміння людської гідності і доблесті як божественного і природного дару і замінили його новим розумінням доблесті, яка досягається вихованням і навчанням, тобто «шліфуванням» людської природи. Вони розіжджали по еллініським містам, й зачаровували публіку своїми читаннями, а своїх учнів змушували завчати напам'ять цілі промови.

В основі софістичного вчення принцип гносеологічного релятивізму, відкритий Гераклітом: «Про кожну річ можна висловити дві протилежні думки». Спираючись на нього, софісти відмовились як від пошуків незмінної наукової істини, так і від сліпої довіри релігійним авторитетам, спрямовуючи свої зусилля на те, щоб навчити людину користуватись цією властивою амбівалентності судження. Тому об'єктом своїх досліджень вони робили не «істину факту», а суб'єктивну правильність поглядів і для цього пропонували нові критерії цінності. Протагор (481-411 до н.е.) таким критерієм вважав чуттєвий досвід людини: «Людина є мірою усіх речей, існуючих — у тому, що вони існують, неіснуючих — у тому, що вони не існують». Людина — це індивідуальний суб'єкт сприйняття, тому «яким щось являється мені, таким воно правильне для мене, а яким тобі — таким для тебе». Натомість Горгій (484-383 до н.е.) заперечував і цей критерій суб'єктивізму, стверджуючи, що «нічого немає»; а якби що-небудь й існувало, то воно було б непізнаваним, його неможливо було б виразити у слові і пояснити іншому, тому що «ніхто не вкладає у слова однакового сенсу». Звідси висновок, що не існує жодних критеріїв в оцінці людської поведінки, крім вигоди даного моменту. Тому своє завдання Горгій бачив у навчанні красномовству, тобто мистецтву переконання, в якому він бачив засіб досягнення політичного успіху.

Таким чином, софістика ламала звичне для грека уявлення про закон і традицію як про щось священне і незмінне, і впроваджувала нову концепцію людини, розглядаючи у ній природу як постійне, незмінне начало, а звичаї, звички — як змінну умовність. Відповідно і боги, як творці й охоронці існуючого порядку речей софістами відкидалися.

Ускладнення суспільного життя і нагромадження знань сприяли подальшому розвитку філософії. У кінці V—IV ст. до н.е. у грецькій філософії були створені три закінчені, глибоко

оригінальні філософські концепції, що стали основою розвитку світової філософії в наступні періоди — атомізм, ідеалізм й аристотелізм.

Величезним досягненням грецької науки була система Демокріта (460-360 до н.е.) — творця атомістичної теорії будови Всесвіту. В основі світу, вважав мислитель, неподільні і незмінні частки — атоми, що відрізняються один від одного формою і вічно рухаються в порожнечі. Рух цей не має свого першопочатку і не наданий атомам ніякою зовнішньою силою; у процесі цього руху атоми стикаються, вступають у різноманітні комбінації і утворюють видимий світ речей, котрі через деякий час знову розпадаються на атоми. Цю теорію Демокріт поширив на органічне, психічне і потойбічне життя: живі організми, душі і боги являють собою комбінації атомів. Наприклад, Зевс — це конструкція з тонких вогняних атомів, розчинених у повітрі. Рух атомів, їх порядок і положення є проявом загальної закономірності, властивій Космосу. Таким чином, суттєві, «істинні» властивості речей утворюють розміри, форму і розташування атомів, натомість такі їх характеристики як температура, фактура, колір і т.д. — реально не існують, а є наслідком відчуттів, «погляду», «думки»: «Тільки у загальній думці існує солодке, у думці — гірке, у думці — тепле, у думці — холодне, у думці — колір, у дійсності ж є тільки атоми й порожнеча». Виникнення держави і права Демокріт пояснював згодою людей: вони повинні були прийти до неї, щоб уникнути насильства і свавілля пануючих у природному стані. Найкращою формою державного устрою він вважав демократію: «Бідність при демократії настільки ж краща від так званого достатку при монархії, наскільки краща свобода від рабства».

Концепція, що заклала основи філософського ідеалізму, була створена Сократом (470-399) і його учнем Платоном. Гурток Сократа користувався в Афінах великою славою не в останню чергу тому, що він претендував, як і софісти, на виховання в людях громадянської добрості. На відміну, однак, від софістів Сократ не був мандрівним учителем, а постійно проживав в Афінах. Цей зв'язок з рідним містом визначив характер його бесід: він не прагнув підпорядкувати собі емоції слухачів, а прививав навички *діалектичних** міркувань. На вулицях, майданах або у гімнастичній залі Сократ постійно заводив бесіди із співгромадянами, задаючи їм питання, спростовуючи їх відповіді, і знову ставив питання, розкриваючи перед співбесідниками суперечливість загальноприйнятих думок і підштовхуючи їх на шлях пошуків істинного знання про предмет, про моральні поняття перш за все.

Подібно до софістів Сократ вчив тому, як людині треба жити, але увага його спрямовувалась не на уміння спритно користуватись вигодами моменту, а на пошуки стійкої основи людської поведінки, тому його інтерес зосереджувався на новому, раціоналістичному обґрунтуванні полісної етики. Якщо для софістів самі ці норми втратили свою цінність, то Сократ прагнув знайти критерій моральності не у зовнішньому авторитеті, а всередині людини, в її розумі, в її знанні, у правильному розумінні того, у чому полягає людська гідність — властивість, яка в очах грека його часу об'єднувала у собі такі якості, як мужність, витримка, поміркованість, вірність дружбі, благочестя. Філософські бесіди Сократа були повними іронії і насмішок з демократичних порядків Афін та з політиків-демократів, мудрість яких, на його думку, була ілюзорною й нижчою від його мудрості, яка полягала в усвідомленні свого незнання. Мистецтво управляти державою він називав «царським мистецтвом», доступним лише небагатьом знаочим і достойним людям; засвідчена симпатія Сократа до аристократичного устрою Спарти. І критика демократії, і прихильність до аристократії впливали з етичного вчення філософа про те, що добродесність є знанням, що тільки знання робить людину кращою і що цього знання він, Сократ, не виявив не тільки у більшості, але навіть у тієї меншості, яка претендує на керівну роль у державі.

На противагу софістам Сократ не заперечував існування богів; він тільки стверджував, що пізнання «божественних справ» (тобто сутності речей) є недоступним для людини, оскільки

ки людина, не будучи творцем Космосу, не володіє і поняттями, в яких розкривається сутність природних явищ: пізнання Космосу доступне тільки божеству. Інакше ставився філософ до «справ людських», творцем яких є сама людина: він вважав, що людина володіє об'єктивним критерієм своєї поведінки. Однак цей критерій відкривається через певний внутрішній голос свідомості, який розрізняє добро і зло, прекрасне і ганебне, набуваючи у Сократа містичної характеристики «голосу божества». Пізнання «людських справ» спирається на цей «внутрішній голос» і здійснюється через виведення у формі визначень понять прекрасного як такого, справедливого як такого і т.д. Саме володіння цими визначеннями робить людину знаючою і добродесною: й саме цього Сократ і не знаходить у своїх співгромадян і державних діячів, обраних простими ремісниками й моряками з числа собі подібних, та ще й за жеребом. Ось ці претензії Сократа на автономну моральність, що слухається не звичаїв, а «внутрішнього голосу» індивіда були сприйняті полісом як загроза афінській державності: за вироком суду присяжних Сократ випив смертельну чашу цикути за те, що, за словами офіційного звинувачення, не шанував богів і розбещував юнаків.

На ґрунті ідей Сократа склалися філософська школа Платона і сократичні школи — мегарська, кінічна і кіренська. Найбільшої слави набула кінічна, засновником якої був Антісфен (450-360 до н.е.), який був членом гуртка Сократа, однак, після смерті вчителя порвав з традиціями його школи і став проповідувати ідею «чистої добродесності». Він зблизився з простими трудівниками і вчив просто неба такими словами, щоб їх розуміли і невчені люди. Всю витончену філософію він вважав нічого не вартою: те, що можна пізнати, може пізнати і проста людина. Він вірив у благо повернення до природи, твердячи, що ні держава, ні приватна власність, ні шлюб, ні релігія непотрібні для добродесного життя — навпаки, вони можуть перешкодити в його досягненні. Особливо небезпечними для чесноти Антісфен вважав розкіш і гонитву за любовними насолодами.

Діоген Сінопський (400-325), познайомившись з ученням Антісфена, став здійснювати його у своєму житті, прагнучи «переоцінити» усі загальновизнані цінності. Протиники Діогена прозвали його «кінік», що означає «собачий», бо він вирішив жити так, як живуть собаки, відкинувши всі культурні умовності. Мешкаючи у піфосі (величезному глеківі; у піфосах зберігали вино, зерно та ін., а також ховали покійників), звівши до мінімуму свої потреби, він існував з милостині; досягнута таким способом незалежність від зовнішнього впливу була, за його твердженням, чеснотою і вищим щастям, що уподібнюють кініка божеству. Діоген жорстко висміював усіх тих, хто дорожив традиційними формами життя, він не визнавав вітчизни, оголосивши себе «громадянином світу» («космополітом»). Його вчення мало етичний характер: будучи палким прихильником чесноти, мислитель вважав земні блага супроти неї нічого не вартими. Діоген шукав добродесності і моральної свободи у визволенні від жадань: будьте байдужими до тих благ, якими може обдарувати вас доля, і ви звільнитесь від страху. Він відкидав шлюб, ідеалізував життя тварин і первісних людей. У цілому, розум і виховання потрібні людині для того, щоб зректися досягнень цивілізації. Діоген вважав, що Прометея спіткала заслужена кара за те, що він приніс людям знання і ремесла, які додали ускладненості і штучності їх існуванню.

Школа кіренців одержала свою назву за місцем її заснування Арістіппом з Кірени (435-360 до н.е.). Зацікавившись оповідями про Сократа, він приїжджає до Афін, і стає його учнем. Із вчення Сократа Арістіпп запозичив ідею панування розуму в оцінці різних благ, але саме благо він ототожнив з насолодою (грец. hedone), чому і школа одержала назву гедоністичної. Разом з тим, він учив, що треба зберігати самовладання і не робитись рабом насолод. Арістіпп високо цінував особисту свободу і не бажав бути громадянином якоїсь держави, прагнути всюди жити в якості чужоземця. Майно може обтяжувати того, хто до нього прив'язаний,

так що мислитель радив друзям мати його стільки, скільки можна врятувати у випадку кораблетрощі.

Учнем Сократа був і знатний афінянин Платон (428-347 до н.е.), засновник філософської школи Академії. Його філософія ґрунтується на твердженні, що реальний світ, який сприймається людськими почуттями, є лише слабким відображенням, блідим відбитком світу «ідей» — надчуттєвих прообразів речей, які існують вічно і незмінно. Предмети чуттєвого світу, властивості і дії людини набувають тих чи інших якостей лише по мірі своєї причетності до цих «ідей»: для того, щоб людина стала розсудливою, вона повинна осягнути, що таке «розсудливість» як така, для того, щоб стіл став столом, у ньому повинна бути втілена ідея «стола». Таким чином, істинне знання — це занурення думкою у стихію «ідей», духовних сутностей, загальних понять. Пізнання є можливим, тому що це не що інше, як спогад: до народження людини її безсмертна душа блукала у світі «ідей», споглядаючи загальні поняття, які, таким чином, є ніби «вродженими» людині. Поки людина живе, її безсмертна душа знемагає у смертній тілесній оболонці — услід за орфіками і піфагорійцями Платон називає тіло «гробницею душі».

Відгукуючись на кризу полісної системи, афінський філософ виступив з проектом нової держави, обравши за взірець аристократичні порядки Спарти. Ідеальною державою Платона управляють філософи; заснована вона на натуральному господарстві і взагалі обходиться без торгівлі і грошей. Громадяни цього поліса поділяються на три стани: філософів, воїнів і трудівників. Оскільки пізнання «суті речей» доступне лише філософам, то вони й утворюють правлячий клас суспільства. У полісі немає приватної власності і сім'ї, так як вони породжують егоїзм і шкодять спільній справі. Все життя, включаючи економіку, виховання, військову справу, мистецтво суворо регламентоване й організоване раціонально. Влаштується все це з однією метою: забезпечення морального вдосконалення й очищення душі, що створить основу для вічного блаженства у заробному світі. Необхідною умовою цього є стабільність й непорушність держави, яка досягається жорсткою системою виховання громадян.

Детально аналізуючи «ідеальну державу», Платон вперше ставить питання про роль мистецтва у житті суспільства. Вважаючи його необхідним, він, тим не менше, відмічав, що безконтрольне існування художньої творчості таїть у собі небезпеку шкідливого індивідуалізму, здатного підірвати внутрішню єдність суспільства. Тому до поета повинен бути приставлений філософ-критик, який є причетним до пізнання сутності блага і краси, йому відомі норми «правильності», якої поет повинен дотримуватись у своїй творчості. Платон намітив цілу програму «запланованого мистецтва» у вигляді гімнів, що їх співають усі громадяни утопічної держави. Разом з тим, він відмовився допустити до цієї держави Гомера, Гесіода і трагіків, тобто ту реально існуючу у грецькому суспільстві поезію, на якій виховувались його співвітчизники.

Один з найвидатніших грецьких філософів Арістотель (384-322 до н.е.) був учнем Платона, але потім відійшов від поглядів вчителя і створив власну філософську систему, відмовившись від теорії «ідей». На його думку, основою світу є матеріальний початок, але матерія розглядається ним як пасивний елемент; для того, щоб розвиватися і перетворитися в диференційований світ, вона повинна одержати творчий імпульс, першопочтових ззовні, з боку божественного розуму. Після цього поштовху матерія починає розвиватися і набувати форми закладених у ній споконвічно речей. Прагнення до закладеної в кожній речі форми є кінцевою метою всякого руху. Форма у філософії Арістотеля виступає як організуючий початок, що одухотворяє безладну матерію.

Він також відкинув умоглядну дедукцію і впровадив індуктивну класифікацію за родами й видами, що дало йому змогу узагальнити величезний фактичний матеріал з життя природи і людського суспільства, систематизувати його і покласти в основу своїх теоретичних побудов.

Як на природу в цілому, так і на розгляд окремих явищ він переносить біологічну схему цілеспрямованого розвитку живого організму: матерія — енергія — форма, і робить цю схему методом науки. Чи розглядає Арістотель державний устрій, етику, мистецтво — всюди він виходить з реального становища речей, із загальноновизнаних фактів і прагне вказати ті засоби, які сприяють найкращому здійсненню мети даного явища, тобто потенційно закладених у ньому можливостей. Арістотель по-новому класифікував саму галузь наукового знання, розділивши його на теоретичне і практичне. До теоретичного він відніс математику, фізику, метафізику, до практичного — ті науки, що мають справу з людською діяльністю й оперують не універсальними істинами, а загальними правилами. До них, поряд з політикою й етикою, Арістотель зарахував поетику й риторику.

Його трактати «Поетика» й «Риторика» містять визначення предмета, його класифікацію й керівництво до діяльності поета й оратора. Арістотель відкрито полемізує з Платоном і, виходячи із своєї філософської системи, дає нове розуміння мистецтва, засноване на відмові від теорії ідей, від позаматеріального, позачасового існування загальних понять й родових сутностей. Хоч Арістотель сприйняв у Платона вчення про мімесис (наслідування) як про основну ознаку мистецтва, але покладав об'єкт наслідування у самих речах, а не поза ними. Мімесис стає джерелом всякої творчої діяльності і родовою ознакою мистецтв, до числа яких Арістотель включив поезію, музику, скульптуру і живопис. Платонівську думку, що наслідування лише копіює дійсність і саме не створює реальних цінностей, Арістотель спростовує твердженням, що саме наслідування дає знання родової сутності речей — воно відтворює людське життя не у його одиничних, випадкових фактах, а у його необхідному зв'язку явищ. Ця властивість мистецтва показувати не окремі факти, а людські «можливості», не те, що відбулося одного разу, а те, що повинно відбуватись у силу психологічної достовірності, зближувало мистецтво з філософією й робило в очах Арістотеля поезію більш філософською, ніж історію.

Приписавши наслідувальним мистецтвам критерій істинності, укладений в них самих, Арістотель так само вирішує й питання про етичний і моральний ефект. Мірило цінності мистецтва він вводить до самого мистецтва — його метою він оголошує особливу кочисувальну насолоду». Катарсис (очищення) — лікування пристрастей шляхом збудження їх до певної міри — Арістотель розглядає як природний психологічний процес, робить його видовою ознакою поезії і тим самим знімає з неї докір Платона у збудженні низьких інстинктів. Стосовно цього Арістотель особливу роль відводить трагедії: її кінцевою метою і специфічною функцією є здійснення «через посередництво співчуття і страху очищення (катарсис) подібних пристрастей».

3. Культура Греції елліністичного періоду. Еллінізм — це період в історії і культурі Греції, Македонії, Східного Середземномор'я і Західної Азії з часу завоювань Александра Македонського (334-323 до н.е.) до останньої третини I ст. до н.е. (завоювання Римом елліністичного Єгипту). Величезна держава Александра Македонського розпалась після його смерті (323 до н.е.) на елліністичні царства, сформовані діadoхами (спадкоємцями) — полководцями Александра. Виникли Єгипетське царство під владою Птолемеїв, Македонське — Антігонідів, царство Селевкідів — нащадків Селевка (включало Сірію, Месопотамію, Палестину і частину Малої Азії) і Пергамське — династії Атталідів на заході Малої Азії. Процес культурного розвитку в період еллінізму відбувався у нових умовах. Якщо в попередні часи людина була обмежена вузькими рамками поліса або сільської общини, то у величезних державах спадкоємців Александра географічні і культурні горизонти надзвичайно розширюються: до певної міри кожен їх мешканець відчував себе громадянином ойкумени — всього елліністичного світу. Цьому сприяло повсюдне поширення грецької мови у формі діалекту койнє. Важливим фактором стала взаємодія культур: синтез грецьких і східних традицій дав особливо

значні результати в галузі філософії, науки і релігії. Змінилася роль держави в розвитку культури. Елліністичні монархії, володіючи величезними матеріальними ресурсами, розгалуженим центральним і місцевим апаратом, здійснювали певну культурну політику, намагаючись спрямувати процес культурної творчості в потрібне їм русло, виділяючи значні кошти для фінансування тих чи інших галузей культури.

Наука. Особлива увага приділялася перетворенню столиць, резиденцій елліністичних правителів в могутні культурні центри. При царських дворах утримувались вчені і митці, на державні кошти здійснювались наукові дослідження і розвивалась художня творчість. Найбільший науково-митецький осередок виник в Александрії Єгипетській при царському дворі Птолемеїв, де була заснована особлива установа, присвячена музам — музей. Він являв собою співтовариство вчених, поетів, художників та їх учнів; при музеї існувала бібліотека, що кінця III ст. до н.е. містила 700 тис. папірусних сувоїв — більшу частину книжних багатств старожитності. Природно, правителів цікавило використання наукових досягнень у військовій справі, будівництві, виробництві, мореплаванні; мистецькі ж досягнення були покликані прославляти владарів. Тому головна особливість елліністичної науки полягала в її спрямованості на практичний результат, а елліністичного мистецтва — у його ідеологічній функції. Це сприяло відокремленню науки від філософії і виділенню її в самостійну сферу людської діяльності. Якщо раніше кожен великий мислитель займався власне філософією і багатьма конкретними науками, то в елліністичний час спостерігається диференціація і спеціалізація наукових дисциплін.

В Александрії працював видатний математик Евклід (III ст. до н.е.), автор трактату «Елементи геометрії», в якому він вперше виклав математику як строгу дедуктивну науку, що спирається на визначення, постулати і аксіоми. Цю працю за логічною стрункістю, ясністю, витонченістю й довершеністю порівнюють з афінським Парфеноном. Евклід уявляв простір порожнім, безмежним, ізотропним (однорідним фізично) і тривимірним. Тільки у XIX ст. було доведено, що можуть бути і неевклідові геометрії. До нашого часу «Елементи» витримали понад 1700 видань і на протязі багатьох століть залишались обов'язковим навчальним посібником з геометрії. Прославленим фізиком і математиком також був Архімед Сіракузький (287-212 до н.е.). Він обчислив значення числа π , заклав основи числення нескінченно малих і великих величин, став засновником гідростатики. Архімед більше, ніж будь-який інший вчений еллінізму зробив для практичного застосування наукових висновків. Він винайшов планетарій, що приводився в рух водою і представляв рух небесних тіл, складний блок для пересування вантажів, нескінченний гвинт для відкачування води з шахт і трюмів кораблів. Результати його досліджень були використані для вдосконалення облогових пристроїв і металевих машин.

Великими вченими в області астрономії були Арістарх Самоський, Ератосфен Кіренський і Гіппарх Нікейський. Найбільшим досягненням елліністичної астрономії була розробка Арістархом геліоцентричної системи світу, пошук наукових доказів такого устрою Всесвіту, який припускав величезні розміри Сонця. Навколо Сонця обертаються всі планети, у тому числі і Земля, а зірки розглядалися як аналогічні Сонцю тіла, що перебувають на величезних відстанях від Землі і тому здаються нерухомими. Енциклопедично освіченим ученим був Ератосфен. Найбільший внесок він зробив в астрономію і географію. Використовуючи математичний апарат і спостереження за небесними тілами, він обчислив окружність земного екватора і розміри ойкумени — відомої грекам частини Землі. Дослідження поверхні земної кулі привело Ератосфена до висновку, що можна досягти Індії, якщо плисти на захід від Іспанії. Ще одним прославленим вченим був Гіппарх. Він не сприйняв концепцію Арістарха, а докладно розробив геоцентричну систему устрою Всесвіту, що була запозичена Клавдієм Птолемеєм і, освячена авторитетом останнього, стала панівною в Середні віки.

Бурхливі події, зв'язані з походами Александра та його спадкоємців, викликали інтерес до історії: люди прагнули осмислити сьогодення через минуле. З'являються описи історії окремих країн грецькою мовою: єгипетський жрець Манефон написав історію Єгипту; вавилонський жрець-астроном Берос — Вавилонії і т.д. Грецький історик Полібій (200-120 до н.е.), розвиваючи вчення Аристотеля про різновиди політичного устрою, створив цікаву теорію зміни державних форм. В умовах безвладдя і хаосу люди обирають собі вождя, виникає монархія; але поступово монархія вироджується в тиранію і змінюється аристократичним правлінням. Коли аристократи перестають піклуватися про інтереси народу, їх влада змінюється демократією, що у процесі розвитку знову приводить до хаосу, розпаду всього соціального життя, і знову з'являється необхідність в обранні вождя.

Релігія. Для елліністичної епохи характерне підвищення ролі релігії у всьому укладі суспільного і культурного життя в порівнянні з V—IV ст. до н.е. Розселившись по усьому Близькому Сходу, греки і македонці принесли із собою культу олімпійських божеств. Однак на нових місцях традиційна релігія еллінів піддалася серйозній трансформації як під дією нових умов життя, так і під впливом східних релігійних систем. Культ Зевса, Аполлона, Гермеса, Афродіти, Артеміді набувають нових рис, запозичених у предковичних східних божеств Ахура-Мазди, Мітри, Аттіса, Кібели, Ісіди. Характерним для релігійного *синкретизму** було не тільки сполучення функцій грецьких і східних богів, але і поява нових божеств. Найбільш яскравим прикладом є культ Серапіса в Єгипті. Цар Птолемеї Лаг, бажаючи мати таку релігію, яка б задовольнила потреби як еллінів, так і єгиптян, доручив її розробку єгиптянину Манефону і греку Тимофію. Новий культ створювався на основі культів Осіріса й Апіса з включенням елементів культів олімпійських богів Аїда, Зевса й Діоніса. Нове божество було оголошене верховним богом еллінів і єгиптян, поширювалося у всіх володіннях Птолемеїв, а потім проникло на територію Малої Азії і Балканської Греції. В образі Серапіса згодом стали шанувати єдине верховне божество.

Великої популярності набув культ Ісіди як богині-покровительки і чаклунки, чари якої діють навіть на богів. Також Ісіда вшановувалась як богиня-матір; її зображення з маленьким Гором на колінах були дуже поширеними, вплинувши на іконографію християнства. У багатьох країнах елліністичного світу вшановувалась малоазійська богиня Кібела — сувора і жорстока Велика Матір, що вимагала від віруючих повного самозречення і покори. Її культ мав оргіастичний характер: під час *оргій** жерці Кібели у божевільному екстазі наносили один одному криваві поранення, а неофіти кастрували себе, втікаючи від буденного життя і передаючи себе в руки понурої і страшної Великої Матері. Улюбленцем Кібели був красень Аттіс, смотритель її храму; але він порушив обітницю безшлюбності, закохавшись у німфу. Розлючена богиня знищила німфу, наслала на юнака божевільля і той, відтявши свої статеві органи, втратив багато крові і помер. У розкаянні Кібела благає Зевса зробити тіло Аттіса вічно юним і нетлінним; з його крові виростають весняні квіти й дерева. Отже, в культурі Аттіса поєднувався оргіазм плідоріддя і його аскетичне самообмеження, характерне для Кібели — богині, що бузувірськими методами впорядковує стихійну непогамовність природних сил.

Разом з тим, культ Аттіса був культом бога рослинності — померлого і воскреслого божества, що у період еллінізму набуває рис бога-спасителя, який повинен збавити своїх вірних від смерті. Такими ж сподіваннями наділялись Осіріс, Діоніс і фінікійський Адоніс. Шанувальники цих божеств вірили, що шляхом особливих ритуальних дій — *містерій**, під час яких представлялись сцени смерті і воскресіння бога, вони самі ставали причетними богами й тим самим набували безсмертя. Під час містерій Аттіса жрець виголошував: «Утіштеся, благочестиві, як спасен бог, спасетесь і ви». Разом з тим, містерії об'єднували тільки обраних — громади віруючих були невеликими, тому допуск до них був утруднений складними випробуваннями. Широке народні маси з цієї причини шукали спасіння у магії — різноманітних заклинан-

нях, талісманах, вірі в духів-демонів, яких можна було прикликати на допомогу, причому звертання до демонів часто сусидили із звертанням до богів. Спеціальні магичні формули повинні були принести зцілення від хвороби, успіх у коханні, комерції тощо. Магія була тісно зв'язана з астрологією: з допомогою чаклунства і гороскопів люди сподівались уникнути негативного впливу небесних тіл на їхні долі.

У неспокійній суспільній і політичній обстановці елліністичного світу люди починають обожнювати Тихе — Долю-Удачу, що приносить (часто незаслужено) щастя, славу і багатство. Однією з особливостей релігійних пошуків еллінізму є обожнення царя. Маленький підданий величезної держави нерідко розглядав могутнього владика як надлюдину, близьку до богів. Елліністичні правителі, прагнучи ідеологічно обґрунтувати і зміцнити своє панування, згуртувати свої поліетнічні держави, активно впроваджують свій культ серед підвладного їм населення. Птолемей, Селевкіді й інші елліністичні монархи приймають епітети Сотер (спаситель), Єліфан (богоявлений), Євергет (благодійник) та ін. Одержують поширення ідеї месіанства, тобто віра в прихід божественного спасителя-месії. Звичайно вони поширювалися серед завойованих і насильно включених до складу великих держав малих етносів, що зазнавали жорстокого гноблення з боку центрального і місцевого чиновництва. Особливого розвитку ці ідеї набули серед населення Іудеї, включеного до складу держави Селевкідів, але мали ходіння також і в ряді малоазійських областей. У Пергамі широкі маси пригноблених, включаючи рабів, обожнювали Сонце, мріяли про справедливу державу Сонця, в якій всі її громадяни (геліополіти) будуть жити щасливо.

Усі ці пошуки відображали ускладнення життя, нестабільність політичної обстановки і викликані цими процесами зміни у світогляді. Якщо в V—IV ст. до н.е. основою світогляду грецьких полісів був патріотизм, почуття глибокого зв'язку громадянина з рідним містом, визнання як вищої цінності полісного колективу й підпорядкування йому приватних інтересів, то у III—II ст. до н.е. в умовах міграції населення, далеких подорожей, військових кампаній рвався зв'язок окремої людини з її рідним містом, й вона відчувала себе не стільки його громадянином, скільки громадянином світу — космополітом. Як наслідок цього відходило на задній план і поняття вищої цінності громадянського колективу як такого. Не стільки належність до полісу складала тепер основу благополуччя людини, скільки милості богів, благодійння монарха, особиста ініціатива і удача. Усе це підривало основи колективізму і породжувало індивідуалізм, опору на власні сили. З іншого боку, це живило віру в сліпу удачу, зміцнювало релігійну свідомість, створювало сприятливі умови для розвитку містицизму.

Філософія. Глибокі зміни у світогляді елліністичних людей вплинули на стан філософії. Найбільш впливовими і відповідними загальному рівню суспільної і культурної атмосфери своєї епохи стали вчення стоїків, епікурейців і кініків. Засновником стоїцизму був Зенон з Кіпру (334-261), що переїхав в Афіни і тут почав розробку своєї концепції, проповідуючи її у Колорому портю (грец. «стоя пойкиле» — звідси назва стоїки) на агорі. Космос уявлявся стоїками як перебуваюче у нескінченній порожнечі одушевлене сферичне тіло, розумна істота, яка організує всі свої частини в доцільно влаштоване ціле. Реально існують тільки тіла, натомість значення слів і речень, порожнеча, місце й час є безтілесними.

Стоїки розрізняли у Всесвіті два начала — пасивну речовину (субстанцію) і всюдисущий розум Логос, що являє собою вогонь («творчий вогонь»), з якого виникають всі речі і знову в нього перетворюються. В процесі становлення речей частина вогню перетворюється в повітря, частина повітря — у воду, а частина води — у землю. По закінченні певного періоду спалахує світова пожежа і всі речі знову перетворюються у вогонь; потім виникає новий світ, який теж згодом гине у пожежі. Так йдуть один за одним нескінченне число світових циклів. Логос, пронизуючи речовину, є природою Всесвіту, його іманентною силою і законом, що управляє світовим розвитком. Таким чином, Логос є і провидінням, і долею, що розглядають

ся як послідовність подій або ланцюг сукупностей всіх причин. «Необхідністю» називається тільки те, що вже сталося і є незворотнім; таким чином, необхідність і доля ототожнюються. Длою окремого тіла визначає його природа, доцільно включена у загальну природу. Творчий вогонь у поєднанні з повітрям, пронизуючи світ у вигляді вогненного дихання, пов'язує всі речі, істоти і явища в одне ціле й забезпечує їх космічну емпатію (взаємодію), на основі якої можливе передбачення.

Людський розум є невід'ємною часткою Логосу і зі смертю людини відокремлюється від тіла, перестаючи бути носієм індивідуальних властивостей, і повертається до Логосу, зливаючись з ним. Однак, уми мудреців можуть жити ще деякий час після смерті тіл в межах одного світового року — до наступної світової пожежі; саме їх народ вважає демонами. Причетність людських умів до Логосу визначає рівність всіх людей; також Логос проявляється в кожній людині. Ідеал, до якого люди повинні прагнути, є пристосування до законів природи, бо вона є божественною і розумною, пронизаною тим самим Логосом, що і сама людина. Живучи у згоді з природою, людина одночасно досягає і чесноти, і щастя, бо щастя і чеснота — одне й те ж саме. Ні здоров'я, ні багатство не є благами. Тільки чеснота (справедливість, мужність, поміркованість, стриманість) — є істинним благом. Мудрець повинен прагнути до апатії — звільнення від пристрастей, тому що єдиною зброєю людини у важкій життєвій боротьбі є байдужість до таких речей як багатство, фізична краса, соціальне становище, здоров'я і навіть життя, адже смерть — це лише повернення душі до Логосу. Необхідно оберігати душу від пристрастей, здатних внести до неї сум'яття й відволікти від шляху доброчесності.

Завдяки причетності всіх людей Логосові вони є громадянами єдиної світової держави — Космополіса. Стоїки вірили у можливість створення, ідеальної «світової держави», населеної «громадянами світу» — космополітами, і заснованої на розумних засадах. Це — єдина загальнолюдська держава без етнічних й соціальних різниць, в якій кожен від народження має низку обов'язків, у першу чергу стосовно самого себе, потім рідних, друзів і, нарешті, всього людства. Свій обов'язок перед усіма людьми у такій державі людина відчуває так само реально, як і обов'язок перед самою собою. Однак, і в житті реальної держави слід брати участь, якщо тільки це не змушує до неморальних вчинків. За неможливості жити й діяти розумно і морально стоїки вважали оправданим самогубство, тим більше, що смерть є неминучою, тому бооятись її або намагатись уникнути є позбавленим сенсу.

Іншим популярним вченням була філософія Епікура (341-270) і його послідовників епікурейців. Близько 307 р. до н.е. він заснував школу у спеціально придбаному саду, що одержав назву «Сад Епікура». Епікурейство переслідувало мету вказати людині правильний шлях у житті, слідуючи якому, вона б звільнилась від страхів (у першу чергу страху смерті) й набула спокою душі і щастя. Епікур сприйняв атомістичне вчення Демокріта і твердив, що у Всесвіті існують тільки тіла, що перебувають у просторі. Тіла сприймаються безпосередньо почуттями, а існування порожнечі між тілами виникає з того, що інакше був би неможливим рух. Всі тіла є поєднанням неподільних часток — атомів, що відрізняються величиною, вагою і формою: атоми вічно рухаються у порожнечі з однаковою швидкістю. Душа теж складається з атомів — особливо тонких й розсіяних по всьому тілу — і схожа із вітром. Вважаючи, що ідея Демокріта про суворе панування необхідності у світі атомів, послідовно поширена на атоми душі, заперечить допущення свободи волі людини (тобто її прагнення до щастя), Епікур висунув положення про випадкові відхилення атомів від закономірних траєкторій, у результаті чого стають можливими їх зіткнення. Всі тіла, виникнувши, з часом розкладаються, у тому числі й тіло людини, а разом з ним і її душа. «Смерть не має до нас ніякого відношення, — писав філософ, — коли ми є, то смерті ще немає, а коли смерть настає, то нас вже немає».

Посилаючись на розповсюджений погляд, Епікур визнавав існування богів: вони мешкають поза світом і насолоджуються блаженством, не втручаючись у хід явищ природи і в спра-

ви людей, оскільки це порушило б їх безтурботне існування. Богів слід шанувати, але їх не слід боятись і, тим більше, очікувати від них допомоги. Звідси загальна етична позиція Епікура: людина без втручання божественного провидіння, за своєю вільною волею може досягти істинного щастя в житті, яке полягає у відсутності болю, голоду, спраги, хвороб, страху, сумнівів, ненависті, любові тощо, що і є найвищим задоволенням й насолодою. Кращим засобом досягнення цього є самоусунення від тривоги і небезпек, від суспільних і державних справ. Епікур висунув ідеал життя споглядального, у тиші і спокої, подалі від гамірної юрби: «Живи непомітно», — закликав філософ своїх послідовників. Поруч з цим «негативним» задоволенням Епікур визнавав існування задовольень «позитивних», нижчих — фізичних і вищих — духовних. Мудрець повинен перш за все турбуватись про обмеження своїх потреб, бо «у кого менше потреб, у того більше насолода», однак, нікому не слід відмовлятиись від задовольень духовних, найвищим з яких є кохання.

Ідеалом Епікура був мудрець, вільний від страху смерті, той, що сміється з Тихе (Долі), в якій «дехто бачить володарку всього». Найкращим способом досягнення цього є заняття філософією, найвища мета якої — забезпечення спокою духу, свободи від страху перед смертю і явищами природи. Звідси епістемологія (теорія пізнання) епікуреїзму — джерелом наших знань є тільки чуттєві сприйняття; згода з ними і заснованими на них загальними уявленнями — критерій істинності знання. Всі помилки виникають лише внаслідок помилок нашої думки. Прибличниками епікуреїзму були представники освіченої частини суспільства, які не бажали брати участі в бюрократизованому політичному житті елліністичних монархій. «Сад Епікура» відвідували не тільки чоловіки, але й жінки. Збираючись після смерті вчителя у тиші його саду, подалі від неспокоїного, суєтного світу, вони віддавали майже релігійні почесті засновникові епікуреїзму, який вчив: «Смерть для нас є ніщо: те, що розклатось, є невідчутним, а що невідчутне, то для нас є ніщо».

Художня культура. В елліністичний час продовжували ставитися трагедії, оскільки вони були елементом суспільних і релігійних свят у багатьох містах. Однак, трагедія цілковито втратила функцію виразника соціальних і культурних сподівань народу, ставши «мистецтвом для мистецтва». Натомість популярною стає «нова комедія» або комедія звичаїв. Одним з кращих її представників був афінський драматург Менандр (342-292). Його комедії у різних варіантах використовують майже одну й ту ж саму сюжетну схему: вільнонароджена дівчина зазнає насильства (але не вступає добровільно у дошлюбний зв'язок), приховує наслідки його (підкидає або віддає на виховання дитинча або й близнят), потім виходить заміж, переважно саме за того, хто був винуватцем її нещастя, і завдяки «упізнанню» — не самої особи, а речей, або покладених з підкидьком, або загублених одним з учасників драми, — все приходить до щасливого кінця. Такі розв'язки були, звичайно, рідкістю у реальному житті, але на сцені саме завдяки точності побутових деталей і характерів вони створювали ілюзію досяжності щастя; це була свого роду «утопія», що допомагала глядачеві не втрачати надій у тому нестійкому світі, в якому він мешкав.

Слід також відмітити незвичну для афінської звичаєвої культури увагу, яку драматург приділяє внутрішньому світу дівчини або молодої жінки, якій надається право самій вирішувати свою долю. Цілковито розходиться із загальноприйнятими нормами і його ставлення до покинутих нешлюбних дітей — він переконано заступається за їх права. Саме у цьому ясно вираженому співчутті, яке плекає поет до усіх тих, хто помиляється, до усіх ображених долею, до усіх слабких і немічних полягає справжній гуманізм Менандра.

Не так давно була знайдена комедія Менандра «Відлюдник», що сюжетно відрізняється від його більшості його творів. У центрі п'єси — еволюція характеру селянина Кнемона. Дія відбувається в кам'янистій місцевості на півночі Аттики, де він живе і тяжко працює. Життєві обставини озлобили його настільки, що він став мізантропом (людиноненависником) і бурко-

туном. Покинутий за нестерпний характер дружиною, Кнемон залишився з дочкою і старою служницею. Багатий юнак Сострат пристрасно покохав дочку цього відлюдника; він намагається налагодити стосунки, але йому не щастить: Кнемон нікого до себе близько не допускає. Єдиний візит Сострата викликав у селянина враження «навали юрби», що «назавжди знищила» його спокій. Состратові допомагає випадок. Кнемон впав до криниці, і юнак разом з пасербом старого Горгієм витягає його. Зворушений Кнемон погоджується видати за Сострата дочку і визнає своє навідліг негативне ставлення до людей помилковим. Проте, він залишається вірним собі й відмовляється йти на весілля. Завершується п'єса веселим стовпищем: гурт гостей вдирається до оселі буркотуна, садить його, слабо протестуючого, на ноші і відносить на доччині свято.

Втім, «нова комедія» не змогла привитись на ґрунті елліністичних держав. Очевидно, багатонаціональна публіка елліністичних міст могла радіти, не розуміючи, пишноті трагедії, але відверто нудьгувала на постановках вишуканих менандрівських комедій. Тому елліністичні комедіографи стали розробляти фліак (*фарс**), простацькі жарты якого знаходили живий відгук невибагливого глядача. Увібравши елементи «нової комедії» з її побутописанням, фліак перетворився на мім — невелику побутову сценку з декількома діючими особами. Різновидів міму було багато, спільною для них була установка на «відтворення життя» (мімесіс). Єдиною пам'яткою елліністичного міму, що дійшов до нашого часу, є вісім «міміямбів» Геронда, створених у середині III ст. до н.е. Здається, що ці сценки вихоплені з комедії і перероблені так, щоб зовнішні сюжетні зв'язки втратились і на перший план виступила натуралістична «відповідність життю», що часто доходило до непристойності.

У I мімі звідниця, любителька випити, безуспішно намагається схилити молоду жінку, чоловік якої тривалий час відсутній, до любовної пригоди. У II мімі власник дому розпусти виголошує на суді промову проти хліботорговця, що наробив бешкету у його закладі. У III мімі матір приводить до шкільного учителя свого сина, пуста і ледаря, з проханням добре відшмагати його, що негайно й виконується. У IV мімі двоє городянок приносять жертву у храмі Асклепія і захоплюються знаменитим живописцем Апеллесом і скульпторами, творами яких храм прикрашений; найбільше їм імponує те, що статуї і картини «виглядають як живі». У V мімі навчена молодичка, приревнувавши свого раба-коханця, прирікає його на смертельну езекуцію («тисячу ударів в спину і тисячу — в живіт»), але тієї ж миті опам'ятовується й хоче обмежитись тавруванням; солідарність рабів, проте, бере гору, й рабиня-фаворитка, знаючи мінливість норову пані, випрошує відстрочку виконання присуду. У VI мімі дві дами обговорюють способи утіхи без чоловіків. У VII мімі черевичник торгується з двома клієнтками і одночасно залицяється до них. У VIII мімі поетові сниться дивний сон: змагання у стрибках на наповненому повітрям міхові і сварка із заздрісним стариганом (можливо, алегорична полеміка з літературними ворогами Геронда — буколічними поетами).

У часи правління царя-мецената Птолемея II Філадельфа (285-246 до н.е.) розквітає поезія, центром якої була Александрія. Першим поетичним жанром, який став виражати світовідчуття й смаки нової епохи була епіграма — короткий, від 2 до 8 рядків вірш. Слово «епіграма» означає «напис», і ранні епіграми за змістом відповідають цьому значенню: це або надгробні написи (епітафії), або присвятні написи (сентенції, варті того, щоб їх вирізьбати на камені). Однак в епоху еллінізму епіграма змінює свій зміст: епітафії стали хвалити не громадянські доблесті, а сімейні чесноти людини, присвятні написи — описувати скромні побутові предмети; філософські епіграми про сенс життя перетворились у прославляння вина і кохання. Першим видатним епіграмістом був Асклепід Самоський, улюбленими мотивами якого були гетери з їх коротким і зрадливим коханням, пустотливі Ероті, що мучать серце юного поета, нічне чекання перед зачиненими дверима красуні. Другим епіграмістом був Леонід Тарентський, бідняк і мандрівник: він розробляв більш традиційні форми надгробних і присвят-

них написів, але насичував їх «простонародними» мотивами побуту селян, рибалок, ремісників, моряків, іноді відтінюючи їх вишукано-вигадливою мовою: «Тут Мароніда спочива, що випивать // Любила за життя, і на могилі цій // Лежить аттичний кілік, добре знаний всім. // В землі стара горює, та не шкода їй // Ні мужа, ні дітей, що в злиднях кинула, — // Одна причина суму — чаша без вина».

Епоха еллінізму породила новий поетичний жанр — ідилію («картинку») або буколіку («пастуший вірш»). Реальні пастухи, грубі й неосвічені, аж ніяк не користувалися повагою в грецькому суспільстві, але фольклорний образ пастуха-співця, носія любовного смутку, був сприйнятий елліністичними поетами як маска, придатна для того, щоб мотивувати почуттєву поезію на фоні ідеалізованого сільського пейзажу. Основоположником жанру був Феокрит (305-240 до н.е.). Збереглося 30 його ідилій, що зображають життя пастухів, сценки з міського життя і міфологічні сюжети. Ідилія IV представляє зустріч двох пастухів — чесного й відвертого Корідона, і озлобленого Батта, який шукає будь-якого приводу, щоб поглузувати з Корідона. Потім виявляється, що у Батта сердечна рана, і Корідон намагається його втішити. Втім, серйозний характер, якого набрала бесіда, переривається через необхідність погнатися за коровами, котрі об'їдають дерева. У двох ідиліях в образі дурнувато пастуха показаний циклоп Поліфем, що упадає за морською нереїдою Галатесею. В ідилії VI приятель переконує циклопа, що Галатеея в нього пристрасно закохана, тому йому варто сидіти вдома і дочекатись, поки нереїда сама прийде до нього. В ідилії IX Поліфем вихваляється перед Галатесею, як багато він має молока й сиру, і кличе її до себе, запевняючи, що якщо він їй здається «за надто волохатим», то вона сміливо може обсмалити його палаючою головешкою, бо за неї він віддав би не те що душу, а й навіть своє єдине око.

Феокрит уміє зображати не тільки комічне, але й трагічне кохання. В ідилії I пастух співає пісню про вмираючого Дафніса, який присягнувся не поступатись владі Афродіті і, полюбивши одну німфу, воліє померти від любовної пристрасі, але не піддатись. Ідилія II також змальовує смертельну любовну пристрась, але в інших обставинах: дівчина з небагато міського прошарку (не *гетера**) вирішує повернути свого коханого і спокусника магічними чарами, і з допомогою рабині здійснює в місячну ніч чарівні обряди. Потім, відіславши рабиню для виконання останніх чар біля дверей коханого, вона розповідає богині Селені просту історію свого нещасливого кохання. Самою знаменитою з ідилій Феокрита є XV, «Сіракузянки». Дія відбувається в Александрії. Дві приятельки-городянки йдуть на свято Адоніса: позлословивши про своїх чоловіків, обговоривши свій одяг, пересварившись в юрбі з перехожими, помилувавшись оздобленням зали і послухавши співачку з Аргосу, що виконала гімн у славу Адоніса, вони йдуть додому. У цій простій картинці Феокрит зумів якби мимохідь полестити царю Птолемею і цариці Арсіної, використати низку жвавих приказок і наочно обмалювати характери обох подруг.

Вершиною елліністичної поезії вважається творчість Каллімаха (310-240 до н.е.), автора гімнів богам, епіграм і віршованих оповідань. Гімни містять у собі надмір вишуканої вченості, натяків на сучасність, чисто побутових рис; образи ж богів у них настільки олюднені, що можуть викликати хіба що співчуття, а не шанобливість. Так, у «Купанні Паллади» переказаний міф про осліплення Тіресія: він ще підлітком випадково побачив голу Афіну, і богиня була змушена позбавити його зору. При цьому Афінна широко жаліє Тіресія, вона приятелювала з його матір'ю, яка осипає тепер її гіркими докорами, але вона не владна скасувати рішення богів: хто узрів оголену богиню, не повинен більше не бачити нічого. Втім, Афінна наділяє бідного хлопця даром ясновидіння. Віршовані оповідання розповідають про виникнення різних свят, походження назв заснування міст тощо; є серед них і любовні історії. В одній з них закоханий Аконтії кинув красуні Кідіппі яблуко з написом: «Присягають Артемідою, я вийду за Аконтія». Вона прочитала напис голос і так мимоволі дала клятву, яку зобов'язана була виконати.

Знаменитий вірш «Коса Береніки» розповідає, як юна дружина Птолемея III Береніка, молячись за перемогу царя у війні, відтинає свою розкішну косу і присвячує її богам у храмі. Боги відносять косу на небо й перетворюють на сузір'я: так до вервечки вчених етіологічних оповідей вплітаються вишукані придворні лестоші.

Учень Каллімаха Аполлоній Родоський (290-215 до н.е.) у своїй поемі «Аргонавтика» вришив оновити героїчний епос. Поема описує плавання аргонавтів до Колхіди, кохання Медеї до Ясона, подвиги Ясона, викрадення золотого руна і зворотний шлях героїв додому. Для опису далеких земель поет користувався працями істориків і географів, для розробки сюжету й характерів — творами трагічних поетів; твір перевантажений географічними й історико-культурними деталями. Краще у поемі Аполлонія відноситься до тієї сфери, в якій елліністичні поети були особливо сильними — до побутових й психологічних спостережень. Відвідини Афродіти Герою й Афіною нагадує балаканину «Сіракузянок» Феокрита, а не бесіду богинь. Тонко обрисований образ Афродіти: після того, як Гефест, її чоловік, пішов з кузні, вона, сидючи у кріслі перед домом, розчісує своє розкішне волосся, приглядаючи за Еротом, що бавиться у кості з Ганімедом. Фігури хлопчаків, розпещеного й лукавого Ерота й скромного поступливого Ганімеда, нагадують елліністичні статуї дітей. До найсильніших епізодів «Аргонавтики» належить докладний опис зародження кохання Медеї. Враження, яке справив вродливий іноземець на юну дівчину, її суперечливі почуття, бажання переконати себе, що до Ясона вона байдужа, потім сон, який відкриває Медеї ті приховані бажання, про які вона не наважується признатися собі наяву, боротьба зміцнілого почуття із сором'язливістю, пошуки самовиправдання, думки про самогубство й остаточна перемога любовної жаги — все це являє перший зразок психологічного аналізу кохання у світовій літературі.

В образотворчому мистецтві еллінізм також був часом пошуків, співіснування різних стилів і жанрів. У мистецтві, розрахованому на смак елліністичних правителів, переважала помпезність, гігантоманія, що виражалася насамперед в архітектурі. Зводяться грандіозні будівлі, посилюється декоративність в оздобленні; замість іонійського і дорійського ордеру повсюдно поширюється коринфська колона з багато прикрашеною капітеллю. З'являються не тільки колосальні будинки, але і колосальні статуї, такі, наприклад, як прилічений до чудес світу «Колос Родоський» — статуя бога Геліуса біля входу до порту м. Родоса.

Але й до офіційного мистецтва проникає властивий цьому періоду інтерес до людини, її переживань, гострий динамізм. Особливо цікаві в цьому відношенні скульптури і рельєфи, створені пергамськими майстрами. Після перемоги над галатами (кельтським племям, що вдерлося до Малої Азії) пергамський цар наказав спорудити вівтар Зевсу з зображенням битви богів і повсталих проти них гігантів (хтонічних істот) як алегорію його перемоги над варварами. Гігантомахія — битва з гігантами — показує перемогу грецьких богів (серед них є і малоазійське божество Кібела) над могутніми супротивниками. Надзвичайно виразно зображені страждання переможених, їх біль і муки — і в той же час прагнення боротися з останніми сил.

Мужність, силу і гордість показали пергамські скульптори й у зображенні реальних галатів: такою є скульптурна група вождя галатів, що убив свою дружину й убиває себе, щоб уникнути ганьби. У такому підході до переможеного позначилося те нове ставлення до «чужинців», початок якого виробився в період еллінізму. Зображення болю, загибелі, страждань зустрічається в багатьох скульптурних композиціях того часу: воно може здатися надто натуралістичним, позбавленим тепла і співчуття, але такою була епоха, в яку ці композиції створювалися, — епоха безупинних воєн, грабежів, убивств, змов і придворних переворотів.

Інтерес до окремої людини проявився в розквіті портретної скульптури, що виражала характер людини; створюються портрети не тільки реальних людей, але і діячів минулого, в яких скульптори також прагнуть показати не ідеально прекрасні образи, а людей думаючих і

страждених (такі, зокрема, портрети філософів). Деякі скульптори продовжували традиції майстрів IV ст., зображуючи прекрасне жіноче тіло як уособлення вічної Краси: у цей період була створена знаменита Венера Мілоська.

Поряд з монументальним мистецтвом, що прикрашало храми, палаци і майдани, широке розповсюдження одержала дрібна пластика — статуетки з теракоти, що відображали смаки середніх верств елліністичного міста. Статуетки ці прикрашали кімнати, їх клали в могили, присвячували в храми. Для багатьох з цих статуеток характерний натуралізм, особливо при зображенні стариків і старух. Дуже широко представлені персонажі комедій і міміямбів (статуетка педагога з дитиною — справжня ілюстрація до Геронда). Часті зображення дітей (наприклад, витончена статуетка сплячої дитини-негра). Характерно, що в теракотах дуже мало військових сцен, мало зображень трагічних акторів: прості люди віддавали перевагу комедії, хотіли забути про тяготи воєн. Зате численні зображення прекрасних жінок, що сидять, прогулюються чи грають на музичних інструментах; ці красиві, граціозні фігурки повинні були тішити очі втомлених, невпевнених у завтрашньому дні жителів елліністичних держав, що прагнули протиставити світ маленьких радощів і печалей, свій, часом грубий гумор світу царів, полководців, придворних з їх інтригами, лестоцями і жорстокістю.

РОЗДІЛ IV КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

1. **Витоки давньоримської культури. Культура Риму епохи Республіки.** На початку I тис. до н.е. на території Апеннінського півострова — в Італії з'являються етруски і засновують свої міста-держави. У VIII ст. до н.е. греки колонізують Південну Італію і острів Сицилія. Культурі цих народів зробили вирішальний вплив на становлення і розвиток культури Стародавнього Риму.

Культура етрусків. Етруски заселили західну частину Італії на північ від річки Тибр, безпосередньо межуючи латинянами та їх головним містом Римом. Політично Етрурія являла собою союз 12 полісів. У VI ст. до н.е. вона досягає найбільшої могутності: етрусська династія царів навіть править Римом. Однак, на протязі V—III ст. до н.е. цивілізація етрусків занепадає під тиском Риму, а в I ст. до н.е. їх країна заселяється римськими ветеранами й етруски втрачають свою етнічну ідентифікацію й самотунту культуру. Родючість ґрунтів, використання залізних знарядь і будівництво дренажних споруд стали основою їхнього сільського господарства. Важливе місце займала торгівля: проводились щорічні ярмарки, де особливе значення мав продаж металевих виробів. Етруски також були вправними мореплавцями і мали військовий флот. Кожне місто утримувало суходільне військо, основу якого складали піхота, споряджена шоломами і щитами, довгими списами і мечами. Знаць формувала кінноту і загони бойових колісниць. Устрій етрусських *полісіе** мав форму аристократії — багаті знатні родини керували колективом громадян, а разом ці дві групи експлуатували рабів.

Визнанням у стародавньому світі користувались етрусські ворожбити — гаруспіки. Вони були носіями релігійного вчення, викладеного у спеціальних книгах, що називались «Етрусська дисципліна» й містили приписи стосовно ворожнь по нутрошам і блискавкам, освячення храмів і міст, а також поведінки людей. Все життя етрусків підпорядковувалося ритуалам, не випадково від назви міста Цере походить слово «церемонія». Всесвіт уявлявся етрускам у вигляді триступінчастого храму, в якому верхній ступінь відповідав небу, середній — земній поверхні, нижній — підземному царству. Між ними існували нерозривні зв'язки, що дозволяло за розташуванням світил на небі передбачати долю людей. Нижній ступінь — невидимий і недоступний живій людині — вважався місцеперебуванням підземних богів й демонів, царством мертвих. Середній та нижній ступені поєднувались ходами у вигляді розломів у земній корі, якими спускались душі померлих. Подоби таких розломів у вигляді ям споруджувались у кожному етрусському місті для принесення жертв підземним богам і душам предків.

Голова *пантеону** промовержець Тін був не царем богів, а головою їх ради, що уявлялась за аналогією ради голів 12 етрусських полісів. Видне місце займав морський бог Нефунс з тризубом та якорем. Серед етрусських божеств рослинності й плодороддя найбільш популярним був Фуфлюкс, культ якого мав оргіастичний характер. Рання етрусська релігія дещо нагадувала егейську своїм життєствердним характером. Однак, внаслідок невдач у боротьбі з Римом у ній посилюються настрої песимізму і страху: здається, що всі помисли народу звернені до смерті і загробного світу. Починаючи від IV ст. до н.е. розписи в гробницях знаті представляють собою зображення замкнених циклів сцен смерті, мандрівки до загробного світу й суду над душами померлих. Виник звичай поховальних ігор, головне місце в яких займали жорстокі двобої між рабами, пролита кров яких повинна була принести полегшення душам померлих.

Мистецтво етрусків формувалося під впливом художніх традицій Малої Азії і Греції, які вони зуміли сплавити у самотунтний стиль. Етруські архітектори виробили конструкцію склепіння з клиноподібних балок, створивши таким чином купол у власному розумінні цього слова. Немало оригінальних ідей внесли вони до сакральної архітектури у відповідності з вимогами своєї релігії. Хоч етруські храми будувались за грецькими взірцями, місцеві майстри

ставили колони не так тісно, а дах робили кругішим. Храми були тринефні, що відповідало космологічним поглядам етрусків. У зв'язку із сакральною архітектурою розвивалась і декоративна пластика: фризи і карнизи етруски покривали барельєфами, а фронтони прикрашали скульптурами. Основними матеріалами для скульпторів були *теракота** і бронза. З теракоти виготовляли саркофаги (які іноді мали форму ложа, на якому напівлежать людські фігури), поховальні урни, статуї, подібні до статуї Аполлона з Вей. З пам'яток бронзової скульптури уваги заслуговують, в першу чергу, статуї оратора, химери з головами лева й кози з Арретія і капітолійської вовчиці, що прикрашала головний пагорб Риму. Знамениті етруські дзеркала з бронзи з одного боку були відполіровані до блиску, а з іншого прикрашені чудовим гравіюванням. Теми зображень завжди міфологічні, обрані таким чином, щоб у них був натяк на долю покійного. Знайдено декілька тисяч таких дзеркал. Дзеркало з Вульчі представляє прославленого віщуна Калханта, який займається гаруспцією: тримаючи печінку в руці, бородатий і крилатий провидець уважно вдивляється в її форму.

У гробницях знаходились великі теракотові саркофаги, кришки яких оформлювались у вигляді скульптурних композицій, що представляли небіжчиків. Наприклад, знаменитий саркофаг з Цере зображає чоловіка й жінку, що, напівлежачи на ложі, дивляться на глядача широко розплющеними очима й радісно посміхаються. Однією рукою чоловік ніжно обіймає жінку, яка довірливо пригорнулася до нього. Попіл померлих уміщували до каноп — глечиків з кришкою, які часто мали химерний вигляд. Про перехід до загробного життя говорять настінні розписи гробниць. Їх історія в Етрурії тривала з VII до III ст. до н.е. Найцікавіші фрески знаходились у гробницях міста Тарквінії. Існування в країні мертвих — це вічний бенкет: веселощі, радість, безтурботна насолода коханням, їжею і напоями вирізняють розписи багатьох гробниць. Чоловіки напівлежать на ложах, їх дружини часто присутні поруч. З вином до тіла впливається «нова кров бога».

Етруски знали зі своїх священних книг, що вони є приречені до загибелі. У III—I ст. до н.е. чудове мистецтво затухає. Безнадій очевидний у зображеннях людей, яких злі демони підганяють кийками до країни мертвих. Востаннє мистецтво етрусків блиснуло чудовими портретами, які набули особливої глибини і зворушливості. Цей народ не любив ідеалізації чи прикрашання, а волів зберігати у пам'яті неповторні, індивідуальні риси своїх померлих. На пізніх урнах іноді лежать блискучі красені, але, частіше — важкі, обрешклені старики, що сумно споглядають на світ згаслими очима.

Рання римська культура. Місто Рим, засноване у 753 р. до н.е., спочатку було скромним селищем, центром племені латинян у середній Італії. На півночі сусідами Риму були етруски, на сході — гірські італійські племена. На протязі VI—IV ст. до н.е. Рим поступово перетворювався з первісної общини у рабовласницький *поліс**. Однак цей процес набув характерної особливості: він відбувався у важких обставинах боротьби на два фронти: з одного боку, проти етрусських торгово-ремісничих міст, з іншого — проти племен, що перебували на стадії родового ладу. Це вимагало від Риму такого напруження всіх сил, яке могло бути досягнуте лише з допомогою найсуворішої військової і суспільної дисципліни. Суворі дисципліна у війську, суворі закони у державі, суворі влада батька у родині — ось основа римського суспільства цього часу: навіть народні збори були організовані по-військовому. Основами традиційної римської чесноти (*virtus* — чеснота, доблесть) були: *pietas* (благочестя) — запораука вірності заповітам богів і предків; *fides* (вірність) — запораука єдності й непорушності суспільства; *gravitas* (серйозність) — запораука розумної лінії поведінки; *constantia* (твердість) — запораука вірності обраній лінії поведінки: всі ці поняття були підпорядковані ідеї блага общини. Знати ціну усьому хорошому і поганому у житті й уміти ставити вище всього благо держави, потім родини, а лише в останню чергу своє власне — до цього зводиться поняття традиційної римської добродетності. У результаті боротьби Риму з італіками й етрусками завершилася його

перемогою: до середини III ст. до н.е. вся Італія підпала під римську владу. Рим був одночасно опорою землеробської латинської рівнини і торгівельним пунктом на перехресті річкових і суходільних шляхів; тому він швидко поєднував ці якості, якими його противники володіли лише окремо: патріотизм згуртованої сільської общини з гнучкістю й широким світоглядом розвинутого торгівельного поліса. Це ж поєднання якостей дозволило Риму сприймати зовнішній культурний вплив, не втрачаючи власної духовності.

Основою ранньоримського суспільства був рід, члени якого мали спільну власність і спільно здійснювали релігійні обряди. З часом родові зв'язки послабились, зате посилились зв'язки сімейні, які охоплювали не тільки членів сім'ї, але й домашніх рабів. На чолі такої патріархальної сім'ї стояв «*pater familias*» з необмеженою владою над життям і смертю усіх її членів. Початково поліс населяли 300 таких сімей, вільнонароджені члени яких були повноправними громадянами. 10 сімей утворювали курію, збори якої шляхом голосування приймали рішення, що стосувались долі усієї общини, війни, миру, релігійної культури. На чолі римського поліса перебував цар, якого також обирали на куріальних зборах. Цар був верховним воєначальником, жерцем і суддею. Поряд з ним правив сенат — рада старійшин, яка утворювалась головами патріархальних сімей. Членів цих сімей називали патриціями, оскільки їх голови, «*patres*», засідали в сенаті. Основну масу населення Риму становили плебеї («*plebs*» — народ), які, зберігаючи особисту свободу, не мали політичних прав. Їх заняттями були сільське господарство, ремесло й торгівля. Деякі з плебеїв віддавали себе під покровительство патриціїв, стаючи клієнтами («*clients*» — підопічний). Покровитель («*patron*») захищав клієнта в суді й опікав його, клієнт же був зобов'язаний зберігати йому вірність й робити різноманітні послуги.

Найдавніше римське суспільство було землеробсько-скотарським. Завдяки етрускам римляни покращили агрикультуру і стали вирощувати виноград. Етрускам були вони зобов'язані побудовою каналізації — Великої клоаки і розповсюдженням особливого типу житла з центральною залогою, що мала отвір у кривлі — *атріум**. Однак, у кінці VI ст. до н.е. римляни вигнали Тарквінія Гордого, останнього царя етрусського походження. З установам республіканського ладу вища влада опинилась в руках двох консулів, які обирались щорічно з числа патриціїв. Республіка мала яскраво виражений аристократичний характер і плебеї були змушені боротись за свої права. Вони здійснювали «сецесії» — покидали Рим, що змусило патриціїв піти на поступки. У середині V ст. до н.е. було записано звичаєве право і так з'явилися «Закони XII таблиць», які поклали початок процесу зрівняння політичних прав плебеїв і патриціїв. Найзаможніші плебеї виділились в особливий суспільний клас — вершників, які з часом, приєднавшись до патриціїв, утворили римську знать, нобілітет, що спирався на велику земельну власність і фінанси.

Для ранньої римської релігії особливо характерними були анімістичні уявлення: римляни вірили, що весь оточуючий їх світ, всі психологічні стани і дії людей, включаючи господарську діяльність, їх умонастрої і почуття, а також абстрактні поняття мали духів-покровителів. Для римлян існували божества першого крику дитини, першого дитячого слова, боги, що виводили дитину з дому й приводили назад, божества блідості, страху, сорому, вірності і т.д. Чисто римською була віра у генія (особистого бога) людини, що керував її вчинками й помирав разом з нею. Образи богів були невизначеними, вони швидше являли собою уособлення різноманітних природних та суспільних об'єктів і явищ: Фавн уособлював ліси і пасовища, Лібер — виноградарство і виноробство, Янус («дволикий бог») — початок і кінець будь-якої справи, Церера — родючість, Юпітер — грозове небо, Марс — війну, Квірін — народні збори, Юнона — материнство і шлюб, Мінерва — мудрість, Венера — кохання тощо. Дім і сім'ю охороняли добрі генії — пенати, а сім'ю поза домом — лари. В якості духів шанувались і предки, що також охороняли своїх живих родичів і членів сім'ї. Називались вони манами, однак, якщо на-

щадки переставали умилостивляти їх, мани перетворювались у злих і мстивих духів — лемурів.

Спочатку відправлення культу перебувало у віданні родоплемінних колективів. У їх середовищі зароджувались жрецькі колегії. Луперки очолювали культ Фавна, святкування на честь якого — Луперкалії включало ритуали плодоріддя і культ вовка. Вічний вогонь спочатку шанувався в куріях, а потім був уособлений в загальноримській богині Весті, жриці якої — весталки були зобов'язані зберігати цнотливість. Культ Геркулеса, грецького Геракла, теж став державним. Жрецька колегія арвальських братів відправляла обряди на честь землеробських богів, а колегія салів — на честь бога війни Марса. У царську епоху жрецькі колегії перетворювались в органи держави: жерці-феціали займались зовнішньою політикою, жерці-понтіфіки здійснювали нагляд за діяльністю усіх жрецьких колегій, відали календарем і застосуванням звичаєвого права. В цілому релігійна свідомість римлян була позбавлена ексальтації і відзначалась раціоналізмом й формалізмом. Звертання до бога передбачало точне виконання обітниць за точне виконання прохання і виражалось у формулі благаючого: «Я даю, щоб ти дав». Кожний приватний і суспільний захід починався з ворожіння або по польоту чи дзьобанню священних птахів, чим відали жерці-авгури, або по нутрошам жертвних тварин з допомогою гарусників.

Слід думати, що римляни початково мали архаїчні космологічні й антропологічні міфи, однак, історичні обставини розвитку Риму призвели до того, що ці парафілософські тексти були витіснені «державним міфом» про Рим, як місто, засноване з волі богів, які призначили йому панувати над світом, про події його історії як етапи на шляху здійснення цього приречення, про римський народ як обраний богами і сповнений виключними чеснотами, і про тих, хто в ім'я його величі, а не особистої слави здійснював небачені подвиги, віддавав свої здібності, своє життя і життя своїх дітей на службу Риму. У загальних рисах «римський міф» можна викласти наступним чином.

Місце, де мав виникнути Рим, здавна приваблювало до себе героїв, першими з яких був аркадянин Евандр і знаменитий Геракл (Геркулес). Незабаром після падіння Трої кораблі троянських втікачів під проводом Енея, сина смертного і богині Афродіти пристали до узбережжя Лаціуму неподалік гирла Тибру. Еней був гостинно прийнятий місцевим царем Латином, одружився з його дочкою Лавінією і побудував місто, назване ним Лавінією. По смерті Латина Еней став царювати і над його народом і так утворився єдиний латинський народ. Коли син Енея, Асканій-Юл, змужнів, він заснував у лісах нове місто, Альба-Лонгу, де став царем. 14-м царем Альба-Лонги був Нумітор, але його скинув підступний брат Амулій. Щоб забезпечити себе від претендентів на владу, Амулій під виглядом почесті посвятив дочку Нумітора, Рею Сильвію, у *весталки**. Але її відвідав бог Марс і весталка народила близнюків — Ромула і Рема. Амулій, щоб позбутись конкурентів, звелів викинути немовлят у кошику до річки, але божественні близнята не загинули: вода спала і вони опинились на березі, де їх спочатку годувала вовчиця, а потім виховав царський пастух. Коли хлопчики змужніли, вони довідались про таємницю свого походження й повернули трон своєму діду Нумітору. Потім зібрали дружину і заснували своє власне місто на пагорбі Палатин на березі Тибру. Ромул і Рем, однак, не дійшли згоди щодо необхідності будівництва мурів і рову навколо міста і Ромул убив брата. Так Рим одержав своє ім'я («Рома» — «місто Ромула») і був обнесений оборонними спорудами, що визначило його подальшу долю.

Все населення Риму тоді складалось з молодих неодружених чоловіків, яких зневажали сусіди і не видавали за них своїх дочок. Тоді Ромул пішов на хитрість. Він влаштував свято на честь Нептуна і запросив на нього сусідів сабінян з сім'ями. У розпал свята дружинники Ромула викрали сабінських дівчат. Сабіняни вирішили розпочати війну, але готувались до неї так довго, що коли дійшло до січі, то викрадені сабінянки стали між військами і заявили, що

вони не хочуть втратити своїх батьків і чоловіків. Римляни і сабіняни помирились й об'єднались в єдину общину, очолили яку Ромул і сабінянин Тіт Тацій. Другим царем став сабінянин Нума Помпілій, який впорядкував релігійне життя Риму і встановив ремісничі колегії. Його змінив войовничий Тулл Гостілій, що завоював Альба-Лонгу, місто зруйнував, а мешканців переселив до Риму. Четвертим був Анк Марцій, онук Нуми, що вдало воював з латинянами, збудував міст через Тибр і порт Остію у гирлі річки. Потім царем став етруск Тарквіній, за якого Рим набув благоустрою: майдани й вулиці забрукували, створили каналізацію, збудували цирк і Капітолійський храм (коли копали котлован, знайшли людський череп, що було розтлумачено як знак майбутньої влади Риму над світом). Після його вбивства його жінка зробила царем сина рабині Сервія Туллія, який побудував оборонні мури, організував нове військо і провів надзвичайно важливі реформи. Цей цар загинув — від руки свого зятя, який зайняв його місце під ім'ям Тарквіній Гордий. Цей останній був тираном і коли його син згвалтував добродієсну жінку Лукрецію, яка покінчила після цього життя самогубством, народ підняв повстання, вигнав царя і так була встановлена Республіка.

Засновник республіки і перший консул Юній Брут стратив своїх синів, звинувачених у змові на користь вигнаного Тарквінія. Під час війни з етрусками Муцій Сцевола пробрався у табір царя Порсенни, щоб його вбити, був схоплений і, щоб довести перевагу римлян, спалив собі руку на вогнищі Порсенни. Коли боги прогнівилися на Рим і земля на Форумі розверзлася, Курцій кинувся у провалля, щоб умилостивити їх. Навіть рабині були патріотками Риму: латиняни, що обложили Рим, вимагали у заручники знатних римлянок і тоді рабині на чолі з Тутулою, переодягшись матронами, прибули до ворожого табору, напоїли латинян і подали сигнал римлянам.

Рання римська словесність була переважно усною. У сенаті й народних зборах виголошувались політичні промови. «Закопи XII таблиць» завчались молоддю як основа моральності. Верховний понтифік вів аннали (літопис), де відмічались імена посадових осіб, знамення, списки перемог і поразок — все, що свідчило про милість чи немилість богів до римського народу. На святах співались пісні на честь богів. Під час триумфу (переможного походу війська через Рим) солдати горланили насмішкуваті вірші, щоб не наврочити удачу. На бенкетах виконувались пісні у славу подвигів предків — з них потім розвинувся епос. Були й ігрові вистави, одні з них складались під впливом етрусків, другі — італіків. Перші нагадували первісні форми аттичної комедії: двоє напівхорів перегукувались насмішкуватими віршами — фесценнінами (від етрусського міста Фесценнія), для яких були характерні обрядова вільність, ритуальне лихослів'я і сатиричний прийом *інвективи**. Початково ці ігри були частиною обряду на сільських святкуваннях урожаю, потім потрапили до міста, увібрали в себе елементи етрусської музики й танцю, втратили хоровий характер і в такому вигляді увійшли до програми римських ігор. Вистави другого роду називались ателланами (від міста Ателли): це були комічні побутові сценки, в яких діяли постійні персонажі — маски: молодий дурень Макк, старий дурень Папп, ненажера і хвалько Буккон і підступний горбань Доссен. Всі ці види словесної творчості були хорошою школою художнього слова, що поступово готували римську культуру до переходу від її початкового стану до розвинутого.

Культура Риму III—II ст. до н.е. У першій половині III ст. до н.е. римляни завоювали Етрурію і грецькі колонії. Після цього Рим вже міг втручатися у справи сусідньої Сицилії, наслідком чого стали дві дуже важкі війни з Карфагеном (I та II Пунічні війни). Під час цих воєн Рим зріс як морська держава і перейшов від італійської до світової політики. Перемігши небезпечного сусіда, Рим встановив своє панування над усім Західним Середземномор'ям і розпочав завоювання Східного. Всі ці перемоги римляни одержали, спираючись на свої великі людські ресурси, а також завдяки патріотизму вільних громадян, що відчували моральну перевагу над «старими» цивілізаціями Сходу й «варварськими» племенами Півночі й Заходу. Однак, в

останній третині II ст. до н.е. у державі почалась глибока суспільна криза. Рим, залишившись полісом, набув розмірів і значення світової держави. Морально-політична єдність вільного громадянства, на якій тримався ранній Рим, була зруйнована: між вузьким колом правлячої знаті (сенатського стану), якому дістались усі вигоди від завоювань, і широкими верствами розореного селянства й міського плебсу утворилось провалля. В політиці це призвело до реформ і повстань (виступи Тіберія і Гая Граххів в останній третині II ст. до н.е.), які започаткували столітню смугу громадянських війн.

Величезний приплив рабів і багатств докорінно змінили римське суспільство. Патриції скупували землі й утворювали латифундії, де працювали тисячі рабів, і які були надзвичайно прибутковими. Селяни розорявались, продавали свої землі і переселялись до Риму й провінційних міст, де поповнювали ряди пролетаріату, що жив за рахунок держави й подачок знаті й політиків. З його середовища аристократи вербували собі армії клієнтів, готових з усіх сил їх підтримувати. Різне збагачення викликало справжнє сп'яніння розкішшю. Посадові особи й багатії стали споруджувати вілли за грецьким зразком: з перистилем, бібліотекою і бенкетною залою.

Завойовані провінції розглядалися в якості прибуткових маєтків римлян, намісники разом з помічниками й фінансистами нещадно грабували їх. Особливо активними були ділки зі стану вершників, що за короткий час наживали величезні суми. Саме вони постійно підштовхували державу до подальшої експансії. Однак і власники латифундій відчували постійну потребу в нових рабах і нових ринках збуту. Таким чином, мета зовнішньої політики — завойовницькі війни й експлуатація підкорених провінцій — була прийнятною для усіх груп нобілітету. Разом з тим, у засобах її здійснення існували суттєві розходження, які, зрештою, оформились у дві політичні течії — еллінофілів й еллінофобів, що також набули й культурологічного характеру.

Еллінофіли («греколюби») розуміли, що, вийшовши за межі Італії й зіткнувшись з цивілізованими елліністичними державами, Рим не зможе управляти ними, якщо не підніметься до їх рівня суспільного й культурного розвитку. Тому вони виступали за еллінізацію римського суспільства у всіх сферах життя: релігії, побуті, літературі й мистецтві. Це відкривало шлях до найширших контактів з грецькою культурою та запозичень з неї і приваблювало до Риму не тільки грецьких кухарів і кравців, але й філософів, поетів, науковців, художників й педагогів. Еллінофілам протистояли еллінофоби («греконенависники»), прибічники старого полісного укладу, глибоко переконані у перевагах традиційної римської культури над грецькою. На їх думку, самі боги призначили римлянам роль «управителів світу», а тому «опускатись» до рівня балакунів-греків є неприпустимим. У зв'язку з цим еллінофоби заперечували необхідність будь-якого діалогу з грецькою культурою і закликали відмовитись від її сприйняття, зосередившись на збереженні і плеканні «споконовічних римських чеснот».

Вихід Риму на арену світової історії не міг не відбитись на релігійності римлян. З міркувань чистої забобонності вони приймали до свого пантеону чужих богів, вважаючи, що це посилить могутність держави. Також римляни отожднили з грецькими богами своїх абстрактних богів: Юпітера з Зевсом, Марса з Аресом, Венеру з Афродітою і т.д. Взагалі, римляни звертали більшу увагу на зовнішній бік релігії, на дріб'язкове виконання обрядів, а не на духовне злиття з божеством. Римська релігія не збуджувала священного трепету й екстазу. От чому вона при дуже строгому дотриманні усіх формальностей мало торкалася почуттів віруючих і породжувала емоційну незадоволеність. Саме з цим і пов'язане проникнення іноземних культів, що часто відрізнялися містичним й оргіастичним характером, таємничістю.

Ставши світовою державою, Рим відчуває себе рівним Македонії, Єгипту й царству Селевкідів. З'являється необхідність турботи про міжнародний престиж Риму, тим більш нагальна, що суспільна думка елліністичного світу з побоюванням дивилась на нову середземно-

морську державу. Рим звертається до засобів літературної пропаганди: сенатор Фабій Піктор з допомогою греків-секретарів пише грецькою мовою нарис римської історії, виставляючи на перший план троянське походження Риму, споконвічну доблесть й високі прагнення Риму. Зміцнення самосвідомості римлян спонукує їх надати своєму місту вигляду, гідного світової столиці. Рим забудовується грецькими храмами, установлює пишні святкування за грецьким зразком, і в їх програмі театральні вистави займають все більше місця. Мета цього святкового блиску була подвійною: по-перше, підтримувати престиж нової столиці перед елліністичним світом і, по-друге, умилостивити широкі маси населення, втомленого важкими війнами.

Засновником римської літератури був грек Лівій Андронік (III ст. до н.е.). Він потрапив у полон, став рабом і навчав грамоті дітей свого пана. Згодом рабовласник відпустив його на волю й він зайнявся літературою. Андронік переклав латиною «Одіссею», переробляв грецькі комедії і трагедії. В цілому його роботи зіграли винятково важливу роль у розвитку культури Риму — адже Андронік зробив самий важкий, перший крок, який поклав початок римській художній літературі. Його сучасниками були поети Невій і Енній. Гней Невій писав трагедії і комедії, запозичаючи сюжети в грецьких авторів, але вплив римського життя в його творах відчувається набагато сильніше, ніж в Андроніка. Великою заслугою Невія було створення поеми про першу Пунічну війну з коротким викладом попередньої історії Риму. Натомість Енній перший описав у віршах всю історію Риму, розташувавши події за роками.

Найбільшим римським письменником кінця III — початку II ст. до н.е. був драматург Тіт Макцій Плавт. Він переробляв комедії грецьких авторів, переважно Менандра, застосовуючи прийом контамінації — поєднання сюжетних ліній, мотивів і персонажів з різних творів. В результаті вишукана «нова комедія» перетворюється в нього в кумедну *буффонаду**, повну грубіанських жартів, жвавих пісенок і танцювальних номерів. Спрощується сюжет, натомість дія набуває надзвичайної динамічності. Спрощуються характеристики дійових осіб, але сама ця спрощеність стає джерелом комізму: старик є скупим до смішного, закоханий юнак є безпорадним до смішного і т.д., а між цими карикатурними фігурами висувається у центр п'єси образ улюбленого героя Плавта — зухвалого раба-інтригана, який тримає в руках усі нитки дії. Так, у комедії «Псевдол» (191 до н.е.) молодий афінянин Калідор закоханий в *гетеру** Фенікію, але не має грошей, щоб купити її у господаря-звідника. Тим часом один воїн-македонець виторгував дівчину за 20 мін, з яких заплатив 15, а решту 5 пообіцяв прислати з людиною разом із листом. Раб Калідора Псевдол, прагнучи допомогти господарю, обманює посланця македонця, одержує від нього листа, потім спритно виманює у батька Калідора гроші для виплати звіднику і поєднує закоханих.

Плавт уникав у своїх комедіях прямих політичних випадів, проте, у завуальованій формі їх є достатньо. Також під оболонкою чужого побуту римський глядач наштовхувався на теми, які ставали для нього животрепетними у зв'язку із зростанням багатства Риму і породженого ним розпаду патріархальних стосунків, особливо — у сімейній сфері. Нейтралізовані грецьким костюмом й комічною маскою, такі питання як розкіш, майнове становище жінок, посаг, лихварство, гонитва за насолодою тощо, по-суті виносились на громадянське обговорення, роблячи процес еллінізації римського суспільства більш відкритим, усвідомленим. Втім просвітительське значення комедії Плавта цим не обмежується. В обережній і прийнятній формі вона відтuliла світ вищої цивілізованості, складніших думок й почуттів, пропонувала слова для вираження темних ще для римлян емоцій, зокрема, мову кохання. Переможці-римляни зневажливо ставились до грецьких звичаїв, але ці ж самі римляни визнавали культурну перевагу греків і шукали в них відповіді на нові духовні запити, що формувались у їх власному суспільстві. Стосовно цього сценічні образи комедії Плавта були однаково придатні і для того, щоб зображати стихійну «силу сміху», і щоб бути носіями уявлень про більш витончені, цивілізовані форми життя.

Другий визначний римський комедіограф, Публій Теренцій Афр (190-159 до н.е.) був членом гуртка еллінофілів, де «гуманна» тенденція «нової комедії» була дуже доречною. Як і для аттичних авторів, для нього комедія є не розвагою, а засобом пізнання життя. Однак, якщо Менандр споглядає поведінку своїх маленьких персонажів із співчуттям, згори донизу, з доброю іронією духовної переваги, то Теренцій дивиться на них знизу вгору — як на носіїв тієї культури, до якої він тільки жадає прилучитись. Тому дійові особи грецької комедії постають у нього ушляхетненими, піднесеними, риси комізму у них пом'якшуються.

Дія «Свекрухи», найвідомішої комедії Теренція, відбувається в Афінах, між двома будинками, з яких один належить Лафету, а другий Фідіппу; по сусідству мешкає гетера Ваххіда. Памфіл, син Лафета, палко кохав гетеру Ваххіду і запрявся їй у вірності. Але, на вимогу батька, він одружився з Філуменою, дочкою Фідіппа. Спочатку шлюб був фіктивним, тому що Памфіл продовжував відвідувати гетеру, сподіваючись, що ображена Філумена сама покине його. Однак гетера охолодла до коханця, Філумена ж покійно зносила зневагу, і Памфіл зійшовся з нею і покохав, знайшовши споріднену душу. Якось Памфілові довелося відлучитися з Афін і за час його відсутності Філумена чомусь зненавиділа свою свекруху Сострату, почала уникати її і повернулася до батьківського дому. Загадка незабаром розгадується: Памфіл, поквалівшись до жінки, застає її пологи. Мірріна, матір Філумени, пояснила, що нещасну зґвалтував якийсь негідник за два місяці до весілля, але, оскільки про це ніхто, крім неї, не довідався, то вона благає Памфіла не ганьбити бідної дочки, а новонароджене дитинча «можна кудись негайно збути». Памфіл погоджується, але взяти жінку назад, хоч він її і кохає, йому «честь не дозволяє». У цих умовах єдиним пристойним приводом для розірвання шлюбу є незгоди між Філуменою та свекрухою: Памфіл оголошує, що віддає перевагу матері перед дружиною.

Розчулена Сострата із вдячністю приймає свідчення «синівської любові», але, не бажаючи заважати щастю сина, вирішує переїхати з чоловіком до села. Тим часом всі дізнаються про пологи і обоє батьків — Лахет і Фідіпп, — не знаючи істинного стану справ, вимагають, щоб ні у чому неповинна дитина була визнана батьком. Тоді Памфіл хапається за останню можливість: так як, згідно звичаю, без батька ніхто не має права приймати дитини до сім'ї, він переховується. Всі родичі переконані, що він перебуває у колишньої своєї коханки, і старики посилають по гетеру для переговорів. Вона виявляється втіленням безкорисливості і шляхетності й охоче погоджується допомогти сімейному щастю свого колишнього коханця, але робить це мимоволі, несамохіть. З'явившись з візитом, гетера розповідає, що завжди «мала у Памфілові ніжного, щедрого і милого друга», але її стосунки з ним вже давно розірвані. Оскільки це аж ніяк не допомагає справі, зависає важка тиша, і тут Мірріна в одній з прикрас на руках Ваххіди впізнає перстень нещасної Філумени. Гетера охоче пояснює, що раз пізно ввечері Памфіл, «вином улитий», прибіг до неї, тримаючи якийсь перстень. За наполяганням Ваххіди він розповів, що зґвалтував якусь дівчину і в боротьбі стягнув з її пальця перстень. Так виявилось, що Памфіл є батьком дитини, яку народила його дружина.

Після смерті Теренція «висока комедія» втратила популярність й обслуговування широкої театральної публіки бере на себе ателлана, що висміювала переважно провінційний побут. До нас дійшли лише окремі рядки двох літературних ателлан, які мають однакову назву «Переможений Папп». Старий дурень Папп виставив свою кандидатуру на виборах і, цілком вито провалившись, все ж, як справжній політик, продовжує давати «прогнози»: «Прихильність люду річчо є відомою: спочатку він противиться, а потім голос свій віддасть-таки за мене». Також автори ателлан створювали дотепні пародії на міфи, про що свідчать назви («Геракл — збирач податків»). Величезним успіхом користувався перенесений з Александрії мім — невеликі побутові сценки, часто непристойного змісту. Їх автори-сатирики не щадили навіть найшановніших в Римі людей.

В останній третині II ст. до н.е., коли вже почали проявлятися перші ознаки кризи поліса, два старих жанри — сатура і красномовство — набувають рис, які пізніше дозволили їм розвинути у визначні явища світової культури — римську сатиру і римську риторичку. Їх поява значною мірою сприяв дух практицизму, що панував у всіх сферах діяльності римлян. Інтерес до практичного боку життя, до економіки і політики, загострена увага до різних життєвих моментів і до окремої людської особистості надавали римській культурі «земного» характеру. Здатності греків фантазувати римляни протиставили уміння виразити цілком конкретні інтереси воїнів, комерсантів, землеробів, законодавців. Попередницею римської сатири була винайдена ще Еннієм сатура («мішанина») — так він назвав збірку своїх розважально-повчальних віршів, різноманітних за змістом і формою. У кінці II ст. до н.е. поет Гай Луцій зробив сатуру зняряддям критики сучасного йому суспільства, трансформувавши її у сатиру — поезію войовничу, актуальну і полемічну, причому з однаковою майстерністю він викривав як загальні суспільні виразки, так і пороки окремих осіб. Він батожить такі пороки як любов до грошей і розкоші, скнарність і марнотратство, стану пихатість і чванство, сластолюбство, забобонність і самохвальство. Мірилом для його суджень про сучасний занепад нравів служив ідеалізований образ старожитнього Риму, стимулом — турбота про благо римської держави, а позитивним ідеалом — традиційна римська чеснота.

Становлення римського красномовства було пов'язане з іменами видатних політичних діячів — Тіберія Гракха (162-133 до н.е.) і його брата Гая (153-121 до н.е.), які першими спробували прийти до влади у Римі, створивши політичну партію й висунувши *демагогічні** лозунги, що мали забезпечити масову підтримку їх починанням. У зв'язку з цим виняткового значення набуває мистецтво політичного красномовства як головний засіб переконання громадян. Виховані вчителями-греками, тісно пов'язані з еллінофілами, брати Гракхи першими впровадили до своїх промов прийоми грецької риторички. Особливо прославився Гай Гракх: свої промови він ретельно обробляв, а під час виступу навіть ставив позад себе флейтиста, який модулював тон його голосу. Говорив він сміливо, коротко і вражаюче, чим змушував аудиторію всією душею сприймати свої слова. Немає сумніву, що саме завдяки своїй ораторській майстерності брати Гракхи зуміли провести низку важливих реформ й досягти нечуваного успіху. Не будучи у змозі протистояти їм законними методами, сенатська знать усунула народних трибунів фізично, винищивши також й тисячі їх прихильників.

Внаслідок всіх цих подій римська політична еліта розкололась на дві партії: прихильники римської старовини, союзники і клієнти земельної аристократії й сенату почали називати себе оптиматами, а виразники інтересів «нових людей» (тобто «нових римлян»), що спирались на народні збори — популярами. Відтепер боротьба між ними стала визначати і політичне життя, і ідеологічну боротьбу в Римі періоду Пізньої республіки. Брати Гракхи також першими застосували політичні методи, які тепер називаються «популістськими»: вони наділили ветеранів римської армії земельними ділянками, а також впровадили практику продажу хліба за зниженою ціною. Можливо, що суб'єктивно ці заходи були гуманними й прогресивними, але наслідки їх для подальшої історії Риму були руйнівними: по-перше, створювалась можливість формування армії, відданої лише своєму полководцю; по-друге, закладались основи перетворення римської бідноти у категорію державних нахлібників, які не бачили сенсу у праці на землі чи в якійсь суспільно-корисній діяльності.

Культура Риму періоду кризи республіки і громадянських війн (I ст. до н.е.). У I ст. до н.е. внаслідок походів Помпея, Цезаря й Октавіана завоювання Середземномор'я завершилося. Однак, внутрішній політичний устрій Риму сильно відставав від його зовнішньополітичних успіхів. Рим середини I ст. до н.е. вже був світовою державою, такою, яку потребувало розвинуте рабовласницьке суспільство, але за організацією влади залишався полісом і це суттєво стримувало продуктивні сили суспільства. До того ж, поліс мав форму олігархічної

республіки: державні посади у ній були надбанням вузького кола землевласницької знаті — сенаторського стану. Натомість для того, щоб продуктивно використовувати величезні багатства світової держави, необхідно було розширити соціальну базу держави, поділитись вигодами влади з середніми верствами італійського й вищими прошарками провінційного населення, згуртувати сили рабовласницького класу в масштабах усієї держави. Це стало нагальним після повстання італіків, заворушень у провінціях, повстання рабів під проводом Спартака (73-71 до н.е.). Сенаторський стан, залишаючись консервативним і недалекоглядним, не міг здійснити потрібних перетворень, тому поступово став намічатись перехід до єдиновладдя популярного полководця, який зумів би заспокоїти низи та об'єднати верхи суспільства. Боротьба за таку владу продовжується на протязі всього I ст. до н.е. Її найголовнішими моментами були: громадянська війна між Марієм і Суллою, диктатура Сулли (82-79 до н.е.); громадянська війна між Помпеем і Цезарем, диктатура Юлія Цезаря (48-44 до н.е.); громадянська війна між Антонієм і Октавіаном й остаточна перемога останнього у 30 р. до н.е.

Якщо з точки зору історичної перспективи перехід Риму від республіки до імперії виглядає абсолютно закономірним, то для сучасників це було трагедією. Вони бачили тільки загибель республіки, і вона ототожнювалась для них з загибеллю Риму. Так у римлян склалось уявлення про моральний занепад батьківщини: предковічна римська доблесть, яка вчила ставити суспільне благо вище за все, була підірвана і зруйнована пороками, перш за все користолюбством й честолюбством. Це усвідомлення суспільної кризи й пошуки її подолання стають загальним змістом всієї римської культури часів громадянських війн.

Соціальна криза I ст. до н.е. породила глибоку ідеологічну кризу, яка підштовхувала римлян до пошуку шляхів виходу з бідувань за допомогою грецької філософії. Якщо раніше для римського суспільства слово «філософ» було лайливим, а самих філософів відносили до нероб, що «плетуть словеса» замість того, щоб займатися ділом, то в епоху громадянських війн у грецьких мудреців стали шукати відповіді на питання, як врятувати суспільство, а філософські гуртки й центри стали виникати не тільки у столиці, але й у маленьких містах. Найбільшим впливом користувався філософ Посідоній (135-51 до н.е.), серед слухачів якого були Ціцерон, Цезар і Помпей. Для нього пристрасті в людській душі перебувають у споконвічних суперечностях й борінні, подібно до двох демонів, з яких один тягне людину до бога, другий — до звіра. Спостерігаючи за звичаями різних народів, Посідоній робить висновок, що людство вже на початку свого шляху винайшло одяг, житло, землеробство, мореплавання, навчилось ділити землі з допомогою створеної тоді ж зброї і неухильно продовжує рухатись вперед у вдосконаленні своїх досягнень і винаходів. Однак у моральному відношенні воно так само неухильно деградує, втрачаючи у розгулі пристрастей предковічну мудрість. Особливо посилює цей процес соціально-політична боротьба, так що наближається час остаточної втрати людством мудрості предків — тоді воно роздмухає світову пожежу, в якій і згине, не залишивши сліду.

У цій критиці цивілізації неважко побачити відображення й осмислення сучасного становища римської держави. Пануючи над народами, римляни жорстоко гноблять їх, так що тим нічого не залишається, як підніматись на відчайдушну боротьбу. Ще більш грізними видаються Посідонію події громадянської війни, які демонструють такий глибокий занепад людяності, після якого можлива тільки всесвітня катастрофа. Тому філософ закликає читача до втечі від суспільства, до зміни діяльного життя споглядальним, переконає не принижуватись до чвар, а підноситись, проникаючи душею у вічний лад Космосу. Бачить філософ і суспільно-політичну альтернативу світової державі, протиставляючи занепадові римлян просте, позбавлене надмірностей і близьке до природи життя кельтів, германців і мешканців Іспанії. Ці варвари, пише філософ, що не цінують золота і коштовностей, є ближчими до «золотого віку», ніж римляни чи греки.

У I ст. до н.е. у римській філософії панує еклектизм, згідно якого всі філософські системи мають рівні права на існування, а отже, їх окремі положення можуть бути правомірно поєднані. Це дозволило йому стати основою ідейної консолідації римського правлячого класу, прообразом тієї, якої він так потребував. Уособленням еклектизму був державний діяч, оратор і мислитель Марк Туллій Ціцерон (106-43 до н.е.). Зробивши своєю головною метою філософське просвітництво, він більше турбувався про популяризацію грецької філософії, ніж про виклад власних поглядів. У питаннях метафізики, де мова йде про основу знання і теоретичну істину, Ціцерон, розглянувши погляди різних мислителів, доходить висновку, що все це «швидше схоже на маячню шаленців, ніж на думки філософів». Тому, найбільш прийнятним для нього є скептицизм, згідно якого слід обирати ті погляди, які здаються найбільш правдоподібними й еклектично поєднувати елементи різних філософських систем. Інакше виглядала справа у сфері етики, де Ціцерон примикає до стоїцизму: основою вчинків людей повинна бути людська природа, яку слід вдосконалювати у собі й поважати в інших; вищою формою такого життя є політична діяльність на благо суспільства.

Якщо еклектизм Ціцерона був філософією політичної активності, то філософією політичної пасивності було епікурейство. Найбільший успіх воно мало у середніх прошарках суспільства, які не брали участі в політичній боротьбі; але його підтримували і багато представників політичної верхівки, які вважали за можливе бути сенаторами під час державних діл, й епікурейцями на дозвіллі. Найбільш повне вираження римське епікурейство знайшло у дидактичній поемі «Про природу речей» Тіта Лукреція Кара (95-55 до н.е.). Твір представляє собою виклад цього вчення у 6 книгах: мова йде послідовно про атоми (кн. I), утворення складних тіл (кн. II), будову душі (кн. III), чуттєве сприйняття (кн. IV), розвиток світу й людського суспільства (кн. V), явища природи (кн. VI). В історії світової культури ця поема відома як гімн розуму й пізнанню. Але для самого поета і його сучасників мета поеми була іншою: вихідним пунктом служила думка про занепад батьківщини, про пороки, що терзають римське суспільство — честолюбство, жадібність і хтивість, про абсурдні громадянські війни. Все це наповнювало душу Лукреція відразом до сучасності і сучасників.

Причиною всіх цих пороків, на думку філософа, є забобонний страх смерті і прагнення взяти від життя все; це почуття підтримується традиційною релігією, що навіть страх перед богами й заробним світом; також цьому сприяє і бурхливе розповсюдження східних містичних релігій з їх яскравими видіннями загробних мук і блаженства. Отже для того, щоб вигнати з душ страх, необхідно показати, що світ не управляється богами, а розвивається за своїми непорушними законами Космосу, що земля і людина на ній є мізерною часткою цієї вічно змінної світобудови, і що смерть — це не індивідуальне лихо людини, а загальний закон розвитку світу. Взагалі все, що виникає, руйнується, а Космос являє собою безліч цілих світів, які породжуються й гинуть з усім, що в них міститься; також душа, будучи матеріальною, розпадається разом з тілом, так що смерть для неї є не стражданням, а звільненням від страждань. Тільки так, розчинивши думку про власну смерть у думці про загальну смертність, людина може відмовитись від гонити за життєвими благами і насолодами. Спокій і дозвілля, що так мало цінуються традиційною суспільною мораллю, стають в Лукреція вищим щастям.

Центральною фігурою риторики і всієї римської культури останнього століття республіки є Марк Туллій Ціцерон. Він належав до верхників — фінансово-торгівельного стану, економічно сильного, але політично нерівноправного, тому практичні інтереси штовхали його до союзу з монархією, що устанавлювалася, а духовні традиції зв'язували з сенатською республікою. Ціцерон був одним з нечисленних «нових» людей, яким вдалося, не будучи спадкоємними аристократами, увійти до сенату й досягти вищих посад. Цій рідкісній кар'єрі він був зобов'язаний своєму красномовству. Ставши сенатором, Ціцерон присвятив свою політичну діяльність зміцненню аристократичної республіки, намагаючись розширити її соціальну базу не

насильством, а мирним переконанням; його програмою була «згода станів», «союз усіх гідних», тобто сенаторського і вершницького станів, проти бунтівної бідноти і претендентів на монархію, що спираються на армію, навербовану з цієї ж бідноти. Він мріяв про ідеального «правителя республіки», що повинен знати свою мету (загальне благо і вищу справедливість) і володіти красномовством, здатним переконати, об'єднати і направити до цієї мети всіх громадян. Знання загального блага дасть йому філософія, а володіння всеперемагачим красномовством — риторика. Портрет такого діяча Ціцерон дає у трактаті «Про оратора», протиставляючи його однобічній «суєтній мудрості» філософів і марнослів'ю політиків. Сам Ціцерон у міру сил намагався втілити цей ідеал у власній діяльності; він широко впроваджував до своїх промов міркування на філософські теми і приписував свій ораторський успіх незвичиним і тому цікавим для римського слухача «високим» темам.

Повною протилежністю Ціцерону виступає історик Гай Саллюстій Крісп (85-35 до н.е.), прибічник Цезаря і непримиренний противник сенатського правління. Коли ж Цезар був убитий, він покинув суспільне життя, похмуρο засуджуючи все, що відбувається, у творах «Змова Катіліни», «Югуртинська війна» та «Історія». Теоретичну основу для свого песимізму Саллюстій знайшов у концепції морального виродження суспільства після падіння Карфагена; він підкреслює, що воно є неминучим наслідком трагічної двоїстості людської природи, в якій високий дух і порочне тіло непримиренно ворожі одне одному. Однак, незважаючи на такі абстрактні передумови, Саллюстій не випускає з уваги політичної конкретності: носієм виродження в нього виступає насамперед правляча аристократія. Звідси вибір моментів, описаних істориком: війна з нумідійським царем Югуртою вперше оголила виразки сенатського правління, змова Катіліни* була вершиною морального розкладання знаті, а описані в «Історії» роки (78-67 до н.е.) показали, як аристократія, навіть одержавши повну владу з рук диктатора Сулли, виявилась нездатною її здійснювати і зберігати.

Якщо проза І ст. до н.е. була тісно зв'язана з суспільною боротьбою, то поезія перейнята духом втечі від неї. Молоді поети, однолітки Саллюстія, поділяли його розчарування в державних справах; для них особисте життя мало незрівнянно більше значення, ніж для старшого покоління: дружнє коло, вченість і естетство, вино і любов доставляли їм задоволення, що відволікали від суспільної скорботи. За ними закріпилася назва «неотерики» — «новітні поети». Філософією цих молодих людей було епікурейство, політична позиція їх була двоїстою: належачи в більшості до середніх верств суспільства, вони повинні були б тяжіти до цезаріанської опозиції, але змолоду засвоєна повага до республіканських традицій штовхала їх на бік сенату і змушувала обурюватися суспільним безладдям і бачити причину його у спробах узурпації влади полководцями.

Найвидатніший з неотериків Гай Валерій Кат'юлл (87-54 до н.е.) значну частину життя провів у Римі в богемному колі молодих поетів і пережив тут драматичну любов до Клодії, однієї із самих блискучих і аморальних красунь римського вищого світу, яку освідав у віршах під ім'ям Лесбії. Від нього залишився збірник із 116 віршів досконалої форми. Продумана обробка кожного твору знаменує його презирство до суспільного життя і повну зайнятість життям особистим. Для політики в поета знаходиться лише груба лайка — звичайно на адресу Цезаря, Помпея та їх прибічників, що ганьблять і нищать республіку. Навпаки, в особистому житті, у дружньому побуті ослівується кожен дріб'язок — зустрічі, гулянки, любовні і фінансові удачі і невдачі, звеличуються вірші приятелів і висміюються вірші суперників, кожен прояв дружби Кат'юлла зустрічає гіперболічним славослів'ям, а найменшу ознаку невірності — такими ж нестримними прокльонами.

Дружній гурток замінив для Кат'юлла державу, на дружній побут він переніс поняття суспільних чеснот: доблесті, вірності, твердості, благочестя. Зрозуміло, яку роль повинне було грати в цьому замкнутому світі кохання у всіх його проявах: кохання здалеку, щастя взаємно-

сті, розваги коханої, гордість, сумніви, ревнощі, сварки й примирення, боротьба з власним почуттям, розпач, спустошеність. Учителями кохання були для Катулла й неотериків елліністичні поети. Однак після перенесення на римський ґрунт характер їх еротики повинен був змінитися. Становище жінки в римському суспільстві було більш незалежним і шанованим, ніж у Греції. Героїнями грецьких поетів були *гетери**, героїнями неотериків стали вільні жінки. Пристрасть, яка у грецьких поетів завжди зображена з іронією, як гра, у войовничому аполітизмі неотериків здобуває звучання серйозне, урочисте і навіть трагічне. Любовна зрада тут стає подією, що потрясає до основ всю систему життєвих цінностей. У такому контексті саме кохання набуває нової якості — піднесено-духовної. Це відкриття духовної любові — найбільше нововведення і своєрідність Катулла, що виділяє його з усієї античної поезії.

Розвиток римської архітектури був тісно пов'язаний з ходом історії держави і ускладненням суспільних відносин. Раннє місто будувалося без плану, мало вузькі й криві вулиці, примітивні житла з дерева і сирцевої цегли. У результаті римських завоювань багатства потекли в Рим та італійські міста, що викликало піднесення мистецтва. Римляни прагнули підфреслити у своїх спорудах ідею сили, могутності і величі. Іншою особливістю римської архітектури є прагнення до пишного оздоблення будівель й інтерес до утилітарних сторін архітектури, у зв'язку з чим архітектори розробили нові конструктивні принципи, зокрема широко застосовували арки, склепіння і куполи, поряд з колонами використовували стовпи і *пілястри**. У I ст. до н.е. Рим перетворюється у величезне місто з мільйонним населенням, багатопверховими будинками, щільно забудоване численними спорудами громадського призначення. Споруджується Форум Цезаря, план якого ґрунтувався на цілісній архітектонічній концепції: двоповерхові портики оточували майдан, в центрі якого знаходився храм Венери. Вічне місто стало прикрашатися будинками з мармуру (храм Сатурна, базиліка, храм Божественного Юлія). Втім, і невеликі міста (наприклад, Помпеї) стають упорядкованими, культурними центрами з різноманітними будинками, прекрасними майданами, брукованими вулицями, кам'яним театром й амфітеатром, цирком, численними крамницями і тавернами.

Рання римська скульптура була елементом культу предків й відображала есхатологічні уявлення римлян, згідно яких душа померлого предка зберігала свою індивідуальність і втручалась у справи живих. У зв'язку з цим виник звичай знімати з померлих воскові маски, що потім зберігалися в головній кімнаті римського дому. Ці маски виносилися під час свят і похоронів, і чим більше було таких масок, тим значнішим вважався рід. При скульптурних роботах майстри широко користувалися цими масками. Ранні портрети відзначалися близькістю до натури. Вони передають всі характерні риси обличчя, додатково наділяючи його рисами старості, схилку життя. Головним героєм портрету був літній вольовий патрицій, що володів «правом життя і смерті» усіх своїх домашніх. Так, портрет з Музею Торлонія в Римі (I ст. до н.е.) представляє діда, лисого, з відстовбурченими вухами й відвислою нижньою губою. Брови відсутні, щоки провалилися. Немає нічого від зовнішньої краси — плоть моделі настільки омертвіла, що майже оголює під собою кістяк. Але, хоча старик і на порозі могили, він сильний духом і не втратив похмурої впевненості у собі. Пластичний реалізм римських майстрів досяг розквіту у I ст. до н.е., породивши такі шедеври, як мармурові портрети Помпея і Цезаря. У «Помпеї», в його застиглому широкому м'ясистому обличчі з коротким кирпатим носом, вузькими очима і глибокими зморшками на низькому чолі художник прагнув відобразити не хвилиний настрій героя, а властиві йому суперечливі риси характеру: честолобство і марнославство, силу і нерішучість, прямоту і схильність до сумнівів. Зовсім інші риси виразив скульптор в аскетичному, вольовому, суворому обличчі Цезаря.

Почавши скоряти світ, римляни знайомилися з усе новими способами оздоблення будинків і храмів, у тому числі з фресковим живописом. З традиціями елліністичних фресок тісно зв'язаний перший римський стиль живопису — помпейський (II—I ст. до н.е.), вивчений за

фресками, виявленими й розкопаними археологами в Помпеях та в інших містах Кампанії. Виник він як наслідування станкового живопису, з бажання створити враження розвішаних картин. Стіни кімнат розчленовувалися зображеними на них архітектурними елементами, найчастіше колонами, а окремі поверхні заповнювалися барвистими орнаментами. Тут співіснували і нерідко виступали одночасно два стилі — простий з тонким малюнком, і патетичний, зі світлотінями й насиченими барвами. У помпейській Віллі Містерій, названий так за зображенням в одному з її приміщень загадкової сцени, є прекрасний приклад подібного розпису. Ритуальна кімната буквально насичена «вогнем»: на червоних стінах в натуральний зріст представлені фігури учасників діонісійського таїнства. Архітектурні членування допомагають упорядкувати дуже складну сцену, ядром якої виступає міф про відродження бога Діоніса в шлюбі з Аріадною (вони зображені на центральній стіні сидячими). На цьому фоні розгортається картина ритуального дійства, в якому беруть участь цілком реальні люди. Початок і кінець композиції обрамлені фігурами жінок. Одна стоїть, звернена вглиб кімнати, інша задумливо, з іронією спостерігає за тим, що відбувається.

2. Культура Риму періоду Ранньої Імперії. Юлій Цезар зробив своїм спадкоємцем Октавіана (27 до н.е. - 14 н.е.), який перемогою у 31 р. до н.е. над полководцем Марком Антонієм і єгипетською царицею Клеопатрою завершив епоху громадянських війн. Октавіан зосередив у своїх руках необмежену владу, зберігши, однак, традиційні республіканські установи, а себе називаючи принцепсом — «першим громадянином». Сформований таким чином новий політичний лад, що вигадливо поєднував риси монархії і республіки, називається «принципатом».

«Вік Августа». Сенат наділив принцепса почесним ім'ям «Август» («Звеличений богами»), яке пізніше набуло значення титулу імператора. Август підкорив більше країн і народів, ніж усі інші імператори. Він також прагнув зміцнити традиційний соціальний порядок. Безземельні сільські плебей знову стали одержувати за службу в армії землю або гроші на обзаведення господарством. Численний пролетаріат в Римі був умиротворений регулярними роздачами хліба й пишними видовищами. З провінціями Август поводився на взірць хорошого пастуха, «який стриже своїх овець, а не здирає з них шкіру». Нобілітет втратив монополію на політичну владу і з часом представники панівного класу змішалися з новою служивою знаттю. Зміцнюючи державний апарат, Август створив постійну армію, поліцію і бюрократію.

Разом з тим, у кінці свого правління Август зіткнувся з серйозними проблемами як у зовнішній, так і у внутрішній політиці. Ледь вдалося придушити заворушення племен Паннонії і Далмації, як у 9 р. н.е. спалахнуло повстання германців, що оточили і знищили три легіони. Згодом загроза з боку «варварів» тільки посилювалась. Коли народні збори обрали негодних Августу магістратів, принцепс просто скасував вибори і сам призначив, кого вважав за потрібне. Цей потенціал тиранії цілком розкрився вже за його найближчих спадкоємців — імператорів з династії Юліїв-Клавдіїв. Однак в цілому політичний лад, утверджений Августом, забезпечив Римській державі два століття миру й процвітання і зробив глибокий вплив на подальшу історію європейської цивілізації.

Найважливішим інструментом його політики стала державна пропаганда, яку він використовував більш планомірно й ефективно, ніж будь-який інший правитель Стародавнього Світу. Він поводився як зразковий громадянин «відновленої республіки», контролюючи кожен свій вчинок і кожне слово, першим почав виступати з промовами «по папірцю», щоб не сказати чого-небудь зайвого. Він дозволяв зображувати себе тільки кращим майстрам і тільки в урочистому дусі, при ньому утвердився новий художній стиль («класицизм Августа»), який використовувався для оспівування «відновленого Августом ладу батьків». Принцепс виступав перед співгромадянами в образі реставратора суворих і чистих нравів і предковичного

благочестя. Він видав строгі закони проти розкоші, безшлюбності і подружньої зради, відновлював храми і старожитні обряди.

Час Августа — «золотий вік» римської поезії. Поети, що прославляли «відновлену республіку» та її «першого громадянина», користувалися постійною увагою Августа і покровительством його близького друга Мецената. Справжнім символом епохи стала творчість Вергілія, Горация й Овідія, які одночасно є найвизначнішими представниками Риму у світовій культурі. Їм вдалося з найбільшою повнотою підкорити конкретну тематику творів передачі складного світовідчуття свого покоління — першого покоління світової римської імперії.

Публій Вергілій Марон (70-19 до н.е.) походив з селянської родини. Він залишив три твори: «Буколіки» («Еклоги», 39 до н.е.), «Георгіки» (30 до н.е.) і «Енеїду» (19 до н.е.). Кожен з цих творів навіяний обставинами особистого життя поета або суспільного життя епохи. «Буколіки» («Пастушачі вірші») є циклом з 10 віршів, присвячених пастушачому життю, його скромним радощам і прикрасам. Вергілій дивиться на своїх пастухів із заздрістю, як людина, змучена мінливістю епохи і шукаюча спокою, простоти і чистоти. Дія ідилій іноді переноситься в *Аркадію**, що стала з цього часу класичною сценою пасторалей. До цього безтурботного світу вривається жорстока сучасність епог I та IX, створюючи трагічний контраст, що забарвлює весь цикл у тони скорботного смутку. Неприйняття реального світу, втеча від нього у вигаданий світ пастушачого блаженства і свідомість утопічності цієї втечі — така емоційна основа «Буколік». Однак IV еклога проголошує віру у швидке закінчення «залізного віку», відновлення миру і прихід «золотого віку». Цей вік символізується образом дитини, що повинна незабаром народитися і з якою утвердиться на землі мир і достаток. Християнське Середньовіччя бачило тут пророцтво про народження Христа і за це шанувало Вергілія як святого; сучасна наука схиляється до думки, що це очікувана дитина Октавіана. Втім, у будь-якому випадку містичний пафос IV еклоги відображає ті месіанські настрої епохи, на які значною мірою спирався Октавіан, ідучи до влади.

«Георгіки» («Землеробські вірші») — це дидактична поема про селянську працю. Приводом до написання поеми було пряме замовлення з боку Мецената. Справа в тому, що відродження землеробства було в ці роки питанням політичного значення: Октавіан діяльно роздавав землі міській і армійській бідності, формуючи тим самим в Італії нову верству селянства, віддану особисто йому. Поема повинна була прославити цей захід, що немов би відроджував стародавню сільську добродесну Італію. На відміну від «Буколік», де оспівувалося блаженне дозвілля «золотого віку», «Георгіки» славлять працю «залізного віку». Праця і пов'язані з нею муки осмислюються тепер як необхідний двигун життя, без якого природа і люди вироджуються й гинуть. Праця стає священною, її муки виявляються необхідною противагою всіх життєвих благ. І ця гармонійна рівновага не обмежується людським життям, а поширюється на Всесвіт: найжорстокіші стихійні лиха знаходять своє виправдання в загальній гармонії природи: усе в світі благо, й лише обмеженість людського розуму, нездатного охопити всю цілісність світу, спонукує людину нарікати.

«Енеїда» являє собою поему у 12 книгах про діяння родоначальника римського народу — троянця Енея, сина Анхіза і Венери. На шляху з Трої Еней був захоплений бурєю і прибитий до берегів Карфагена (кн. I), він розповідає карфагенській царіці Дідоні про загибель Трої (кн. II) і про свої мандри (кн. III), кохає Дідону, але доля велить йому відплисти в Італію, і покинута Дідона кидається у вогонь (кн. IV); минаючи Сицилію, де він шанує іграми пам'ять Анхіза (кн. V), Еней прибуває в Італію і, спустившись за допомогою Сівіллі в Аїд, довідується від тіні Анхіза славу долю свого потомства (кн. VI). В Лаціумі цар Латин ласкаво приймає Енея й обіцяє йому руку своєї дочки Лавінії, але її наречений Турн йде на Енея війною (кн. VII); Еней їде за допомогою до сусіднього царя Евандра на місце майбутнього Риму й одержує в дарунок від Вулкана і Венери зброю з зображенням на щиті майбутньої історії Риму (кн.

VIII); тим часом Турн тіснить троянців (кн. IX); Еней, повернувшись, відбиває ворогів, але Турн вбиває його друга Палланта, сина Евандра (кн. X); далі слідує перемир'я, поновлення війни, подвиги амазонки Каміллі (кн. XI) і, нарешті, єдиноборство вождів, в якому Еней вбиває Турна (кн. XII).

Таким чином, на долю Енея випадають всі нещастя роду людського. З загибеллю Трої він втрачає батьківщину, розлучаючись з Дідоною, втрачає щастя любові; замість цього він повинен плисти, не знаючи мети, і боротися, цього не бажаючи. У скорботному самозреченні герой кориться долі, і тільки тоді відкривається сенс його дій: він дізнається, що дорога його лежить в Італію, і тільки прибувши туди, довідується, для чого він прибув. Сцена в Аїді, де Анхіз проводить перед ним тіні майбутніх римських героїв і сповіщає велику місію Риму, — центр і кульмінація поеми. Так страждання виправдуються метою, так гармонія світобудови доповнюється гармонією історії. Причина людських страждань лише в тому, що ходен розум не в силах охопити все зчеплення ниток Долі-Фортуни: не тільки люди сліпі перед нею, але і самі боги у своєму незнанні іноді намагаються виступити всупереч Долі й це веде до трагедії. Так, антагоністи героя, Дідона і Турн, осліплені кожен своєю пристрастю, виступають проти кінцевої мети Фортуни й тому гинуть; Еней же у своєму благочесті підкоряється їй і ціною самозречення досягає успіху.

Квінт Гораций Флакк (65-8 до н.е.) був сином вільновідпущеника; вихований у душі вірності республіці, він боровся у війську вбивці Цезаря Брута, з труднощами повернувся в Італію, і, «навчений зухвалою бідністю», почав писати вірші. Це зблизило його з Вергілієм, а той представив його Меценату. Гораций — автор «Сатир» (35-30 до н.е.), «Еподів» (30 до н.е.), «Од» (23-13 до н.е.) і «Послань» (20-13 до н.е.). Зміст ранніх сатир і еподів — конкретні нападки на конкретних ворогів: вискокчу-раба, суперника-поета, хтиву бабу-чаклунку та ін. Випади Горация фантастично гіперболізовані, але далекі узагальнень. Виняток складають два епода (XVI і VII), звернені до всього римського народу, що усе глибше занурюється в самовбивчі громадянські війни; особливо трагічний XVI епод, написаний у відповідь на оптимістичну IV еклогу Вергілія: Гораций не вірить у відродження «золотого віку» на землі і закликає до втечі на Блаженні острови.

Але вже в еподах і сатирах у Горация з'являються мотиви примирення з дійсністю. У еподах це насамперед вірші про любов: замість смертельного розпачу від любовної зради поет не втрачає надії, для нього нова любов лікує тугу за старою, для зрадниці нова зрада буде покаранням за стару, і взагалі «бог знову все влаштує як слід». У сатирах це насамперед тема самовдосконалення: Гораций відмовляється від думки виправляти нрави людей, і картини суспільних пороків повинні служити йому лише застереженням, щоб самому не впадати в подібне. Всі люди мають недоліки, тому треба бути суворішим до себе і поблажливішим до інших, а стоїчні проповідники, що намагаються виправити людей, гідні лише осміяння.

Найбільш закінчене вираження нове сприйняття дійсності одержує в одах і посланнях. Тут поруч з особистими з'являються суспільно-політичні теми: славлення оновленої держави, перемог римської зброї і відродження моральності. Разом з цим в одах продовжують розвиватися й особисті теми: радощі усамітненого життя, задоволення малим, дружба, вино, любов. Ці два кола тем доповнюють одне одного як «світ діла» і «світ дозвілля». Вони існують роздільно, не зливаючись, але врівноважуючись: часи, коли ці два світи були єдині, давно минули, і тепер слід піклуватися не про їх єдність, а хоча б про рівновагу. Тому головною чesnотою для Горация стає почуття міри: цей культ рівноваги, «золотої середини» — сама характерна риса його поезії. Суспільна тема врівноважується приватною темою; більше того, і всередині цих тем Гораций уникає крайностей: у політичних одах він прославляє Августа і в той же час з незмінною повагою говорить про «надламану доблесть» полеглої республіки та її поборників; прославляє закони Августа й у той же час сумнівається, щоб вони могли ви-

правити розбещене суспільство. В любовних одах він ніколи не показує торжества пристрасі, а тільки приємний стан легковажної закоханості, що завжди може бути перенесена з предмету на предмет; відповідно замість однієї ліричної героїні у Горація миготить цілий набір жіночих імен: Лідія, Хлоя, Необула тощо. Читачеві наших днів важкіні оди Горація здаються холодними, а любовні оди — поміркованими, але для його сучасників це означало перемогу розуму над пристрастями, порядку — над хаосом; а згубність хаосу пристрастей була свіжа в пам'яті усіх, хто пережив громадянські війни.

Так Горацій намагається відтворити зруйновану часом гармонію між суспільством й особистістю, між розумом і серцем. І все-таки образ людини в нього залишається овіяний смутком, як і у Вергілія; Вергілій уболіває про недосконалість людського духу, нездатного проникнути в закони долі, Горацій — про тлінність людської плоті, нездатної протистояти смерті, як протистоїть їй вічне оновлення природи. Перебороти смерть людина може лише у вищому прояві свого духу — у поезії. Тому кращі вірші Горація присвячені прославленню поезії, що дарує поету безсмертя і любов богів («Пам'ятник»).

Проповідуючи послідовну відмову від крайностей і заспокоєння на «золотій середині», Горацій з приходом зрілості змушений відмовитися від республіканського запалу, з приходом старості — від любовних утіх і, нарешті, відчуває, що необхідно відмовитися і від поетичної творчості, адже вона теж є відхиленням від ідеальної споглядальної безтурботності. Тому вже перший збірник послань — 20 віршів був ним задуманий як остання книга, з докладним мотивуванням відмови від поезії на початку і з літературним автопортретом наприкінці. Другий збірник послань — три великих вірші — цілком присвячений питанням поезії; головне місце в ньому займає «Послання до Пізонів», за яким закріпилася назва «Наука поезії». Наскрізна її думка — внутрішня гармонія літературного твору: кожна деталь повинна в ньому відповідати цілому — сюжет, епізоди, вибір зразка для наслідування, персонажі, настрої, мова, вірш. Щоб зрозуміти у чому полягає така відповідність, поет повинен володіти філософією; щоб знайти матеріал для такої відповідності — повинен знати життя; щоб зуміти його виразити — повинен невтомно трудитися над словом. Цей образ ідеального поета, яким закінчується послання Горація, багато в чому подібний з цicerонівським образом ідеального оратора: і там і тут перед нами гуманістичний ідеал всебічно розвинутої людини, здатної творити; і там і тут призначення людини в тому, щоб бути корисною суспільству; різниця епох позначається лише в тому, що в Ціцерона ця користь політична, а в Горація — моральна.

В епоху Августа розквітає любовна *елегія**. Матеріал для зображення душевного стану елегіки запозичали з грецької епіграми, а для зображення ситуацій — з новоаттичної комедії. У центрі творчості поета — образ коханої, що оспівується під умовним грецьким ім'ям, обрамлений так, щоб замість нього можна було вставити справжнє. Іноді героїня — вільнонароджена заміжня жінка, іноді — гетера. У першому випадку герой ревнує її до чоловіка, байдужого і строгого, у другому — до багатого коханця. Помічником героя може виступити служниця героїні, ворогом його виступає звідниця, що приводить до неї нових коханців. Щоб проникнути до подружки, герой повинен перебороти перешкоди: обдурити сторожів, змусити замовчати собак і т.п.; він звертається до її дверей, благаючи відкритися лише для нього, і двері скаржаться йому на інших коханців. Любов приносить герою вічні муки, тому що він ніколи не впевнений у вірності подружки; він розоряється, щоб прихилити її подарунками, він благає Венеру й Амура нагородити його за вірне служіння і покарати її за зради; він марніє від любові, чекає смерті і сам складає собі епітафію. Поет намагається скинути гніт любові, забути її вином, знайти розраду в новому захопленні, але, зрештою, розуміє, що ці спроби марні, і свою любов-муку він не проміняє ні на що, бо вона дарує йому поетичне натхнення.

Визначний елегік Альбій Тібулл (55-19 до н.е.) співає про своє кохання як ідилічний пастух, з мінорною м'якістю, ніжністю, простотою і сумом; фоном його елегій служить сільське

життя, за яким він тужить, і тільки в ньому уявляє собі щастя з коханою. Згідно з цим і суспільна тема сприймається Тібуллом кризь буколічні мотиви: він палко вітає встановлення миру, а оспівуючи початки римського народу, з особливою любов'ю описує пастушачу простоту Енеєвого Лаціуму; імені Августа він не згадує жодного разу. Натомість елегії Секста Проперція (50-15 до н.е.) напружені і драматичні. З гордістю він вважає себе першим адептом александрійської вченості в римській поезії і величає «умбрійським Каллімахом». Згідно цього і суспільні теми сприймаються Проперцієм кризь призму поезії як вдячний матеріал для демонстрації свого таланту і знань. Август у нього на вустах чим далі, тим частіше, але славослів'я поета звучать занадто бундючно й офіційно.

Покоління Вергілія і Горация пережило нещастя громадянських воєн, і благодать нового режиму була для них не порожнім словом, а вистражданим переконанням: в їх поезії ідеали принципату були з'єднані з республіканською відданістю цим ідеалам. Натомість поети молодшого покоління вже не пам'ятали потрясінь, тому Август вже не здавався їм спасителем, а сучасний уклад представлявся непорушним і не тільки не потребує утвердження, але і вартий критики. Першим великим поетом, що відобразив у своїй творчості ці риси, був Публій Овідій Назон (43 до н.е. - 17 н.е.). Призначений батьком до політичної кар'єри, Овідій одержав блискучу риторичну освіту, однак, розваги й література вабили його далеко більше й він занурився у богемне життя, присвятивши себе поезії. У 8 р. н.е. поет потрапив в опалу і був засланий Августом на поселення в містечко Томи на Чорному морі. У плані світогляду Овідій був близький «віку Августа» прийняттям дійсності («Я поздоровляю себе з тим, що народився лише тепер», — писав він), однак сам факт заслання поета (приводом якого, поряд з загадковою «провиною», вважалася також й «аморальність» ранніх його творів) показує, що прийняття це було не таким, якого бажав імператор, що свідчить про появу розбіжностей між волею імператорської влади і прагненнями суспільства.

Основною рисою творчості Овідія є відсутність ширості й безпосередності почуття, на зміну яким прийшла майстерність ритора, здатного виголошувати промови на будь-які теми й імітувати будь-які емоції. Так, в «Любовних елегіях» він використовує ті ж мотиви, що й Тібулл і Проперцій. Однак, якщо у монологах перед замкненими дверима коханої елегіки розглядали двері як привід, а кохання в них було темою, то в Овідія, як в ритора, двері самі стають темою, й коли всі варіації цієї теми вичерпані, поет з патетичними вигуками віддаляється геть, замість того щоб мерзнути на порозі до зорі, як належало елегійному коханцю. Зрозуміло, що безпосередня лірична ширість зникає з цих віршів: сам образ героїні поета Коринни настільки невиразний, що вже для сучасників не пов'язувався з реальною жінкою. У «Героїнях» Овідій знову пише про кохання, але вже не від себе — це збірка послань від імені міфологічних героїнь до відсутніх героїв (Пенелопа — до Одиссея, Аріадна — до Тезея і т.д.). В них поет з майстерністю ритора зумів розвинути до краю всі ліричні мотиви такого сюжету і в 15 посланнях 15 разів дав їх різні комбінації, жодного разу не повторившись.

У «Науці любові» і «Ліках від любові» Овідій знову пише про кохання і знову не про своє: це дидактичні поеми про любов взагалі, вершина його іронічності (план поеми пародіює план військової кампанії: як знайти, як завойовувати, як удержати жінку), і разом з тим вершина його реалізму (умовний фон елегії остаточно поступається життєвому фону сучасного Риму) і вершина його еротики (описи насолод кохання досягають тут повної відвертості). Все це створює блискучу картину римського світського життя. В «Науці любові» Овідій виклав подружню зраду як науковий предмет, що вимагає від кожного, хто хоче досягти успіху, діяти як воїн — від вивчення слабких сторін «противника» до проникнення в його стан. Місцем «подвигів» новобранців Амура обраний Рим, знання його топографії таке ж необхідне, як для служителів Марса театру воєнних дій. Адже тінисті гаї, амфітеатр, форум — це місця побачень, і до кожного треба принароковитись, щоб використати їх особливості й застосувати рекомендовані

способи спокушання й поривом духу і тіла здобути перемогу. Поема, що іскрилася дотепністю й талантом, була сприйнята суспільством із захопленням. Однак було немало й таких, що засуджували Овідія з «патріотичних» позицій, вважаючи, що не можна плутати кохання з війною, що із втратою моральності римляни втрачуть владу над світом. Маючи на увазі цих опонентів, Овідій і пише поему «Ліки від любові». У ній посоромлений Амур відмовляється від суперництва з Марсом, а сам поет викладає методи звільнення від кохання, що іноді межують з непристойністю.

У зрілих творах Овідія іронія зникає і навіть з'являється пафос, але основний прийом залишається той самий — за допомогою риторичної техніки поет розробляє цього разу «серйозні» міфологічні теми; так виникають поеми «Фасти» і «Метаморфози». У «Фастах» він розпочав втілення зухвалої думки присвятити по елегії кожному з незліченних римських свят і розташувати їх у календарній послідовності, перевівши в такий спосіб у вірші найнудніший у світі матеріал — римський календар. У «Метаморфозах» Овідій зводить до цього знаменника ледь чи не усі ходячі міфи, створивши, таким чином, справжню міфологічну енциклопедію у віршах. У поемі використано понад 200 міфів про перетворення, усі вони ретельно зв'язані один з одним то спільністю персонажів, то генеалогією, то місцем, то часом дії; найважливіші епізоди йдуть в послідовності міфологічної хронології — від створення світу через покоління Кадма, Персея, Геракла, Троянської війни, Енея, Ромула аж до перетворення Юлія Цезаря в божество; другорядні міфи вставляються в них то за асоціацією, то як розповідь персонажа або опис зображення. Весь цей легковажний калейдоскоп укладений в неочікувано глибокодумну філософську оправу: починається поема величним перетворенням хаосу в Космос під дією божественної волі, закінчується викладом вчення піфагорійців про вічну мінливість матерії і вічну незмінність душі, що постійно перевтілюється. Тим самим епос Овідія здобуває нове осмислення, теж найвищою мірою характерне для епохи релігійно-філософських шукань, що небачено посилюються на переломі ер.

В пізніх віршах, написаних в засланні, Овідій знову витончується у нескінченних варіаціях однієї єдиної теми — скорботи вигнанця. Втім, риторський інтерес до переказу життєвих обставин не слабшає: ми дізнаємося, що поет вивчив мову місцевих мешканців гетів і склав їх мовою панегірик Августу — факт безприкладний в культурі Античності з її зарозумілістю до всього «варварського». Разом з тим, і в Тобах Овідія не покинула муза, і створені ним насліви передали почуття тужливої любові до батьківщини, до Риму. Як контраст до столиці постає із «Скорботних елегій» загублене в степу, оточене варварами містечко, яке не тільки позбавлене хоч якихось зручностей, але й постійно відчуває зарозу нападу дикунів. Прекрасним є опис міста з річкою, що замерзає взимку, покритими інеєм на морозі бородатими його мешканцями, понурою степовою рівниною, яку вперше в історії художньої культури порівняли з безмежним морем. Таким чином степ і причорноморська природа одержали свого першого поета — й одразу геніального.

Культура Риму I ст. н.е. Управління величезною державою вимагало централізованої і сильної влади. В цьому напрямку і діють перші спадкоємці Августа. У 14-68 рр. в Римі правили імператори з роду Юліїв-Клавдіїв: Тіберій, Калігула, Клавдій, Нерон. За їх іменами, якщо говорити про духовний стан римського суспільства, — моральне падіння, наростання загальної недовіри, доносів, переслідувань, убивств. Політичним підґрунтям цього була постійна опозиція сенатської аристократії до політики імператорів і відповідні дії останніх — репресії щодо тих, хто намагався реставрувати сенатську республіку. Під приводом боротьби з сенатською опозицією, насправді ж заради привласнення чужого майна, стало звичайним за найменшою підозрою чи доносом засуджувати до страти навіть далеких від політики заможних римлян. Все це не могло тривати вічно і Юліїв-Клавдіїв, остаточно дискредитувавши себе правлінням Нерона, були усунені від влади.

Суперництво претендентів на трон вилилося в громадянську війну, переможцем з якої вийшов популярний полководець Флавій Веспасіан (69-79). Спираючись на армію, він зміг стабілізувати принципат, дарував латинське право жителям Іспанії, витрачав значні кошти на громадське будівництво і вперше заснував оплачувані скарбницею посади викладачів риторки. Коротке правління сина Веспасіана, руйнівника Єрусалима Тіта (79-81) найбільше запам'яталося виверженням Везувію (79 н.е.), коли під шаром пилу й попелу були поховані Помпеї. Другого сина Веспасіана Доміціана (81-96) традиційно зображають як імператора, що поєднав у собі підозріливість Тіберія з деспотизмом Нерона: він розправлявся зі своїми противниками й широко застосовував політичні переслідування з метою конфіскації майна. Бичем суспільства стали донощики. Імператор розв'язав такий терор проти знаті, що, зрештою, вона організувала змову і вбила його.

Римська імперія у I ст. н.е. — вже не розбухлий поліс, що експлуатує завойовані землі, а централізована держава, яка захищає інтереси рабовласників всього Середземномор'я. Провінції грають все більшу роль у господарському, політичному і культурному житті країни і починають відтісняти Італію. Насамперед це стосується західних провінцій, які найдовше перебували під римським впливом і були найтісніше зв'язані з Римом. Східні грекомовні провінції поки зачеплені цим культурним підйомом меншою мірою; уніфікаторська політика перших імператорів відбирає у грецьких міст останню видимість самоврядування, і це стримує їх духовні сили.

Відбулися суттєві зміни в побутовій культурі Риму. Нелегке життя незаможних городян скрашували пишні ігри і свята, бої гладіаторів, цькування диких звірів і морські битви, що влаштовувалися з усе більшою пишністю і ставали все дорожчими: при відкритті амфітеатру Флавіїв (Колізею) за імператора Тіта було вбито понад 9 тис. тварин. Що ж стосується сімейних звичаїв, то законодавству Августа не вдалося приборкати ріст розлучень і подружніх зрад й відновити традиційну римську мораль. Історичні факти підтверджують жарт філософа Сенеки, що в Римі є жінки, які рахують роки свого життя не за числом консулів, а за кількістю чоловіків, яких вони мали. Про те ж говорить і прийнята за Веспасіана постанова сенату, згідно якої вільнонароджені матрони, що вступили у зв'язок з рабами, повинні були визнаватись рабинями. Ще більше свідчень збереглося про співжиття панів з рабинями і гетерами, причому це вважалось ледь чи не природним. Втім, за стінами палаців і вілл все ще переважало здорове і гідне сімейне життя.

Всю духовну обстановку I ст. н.е. забарвлює атмосфера загального розчарування, усвідомлення безнадійності боротьби й даремності сподівань. Розчарувавшись у дійсності, різні прошарки суспільства все більше звертаються до пошуку неземної розради: розум відступає перед вірою. У низах суспільства це виливається в поширення містичних східних релігій і месіанських вірувань, серед яких поступово виділяється і міцніє християнство. У верхах суспільства це проявляється у посиленні релігійного елементу філософських вчень. Так, неопіфагореїзм відкрито перейшов від філософського раціоналізму до релігійного ірраціоналізму, заклавши в основу свого вчення не розум, а божественне одкровення, об'явлене Піфагором. Образ трансцендентного божества, протилежність божественного духу і грубої матерії, безсмертя душі — усе це проголошувалося неопіфагореїзмом прямо й викладалося в численних творах від імені Піфагора та його учнів.

На фоні повної безправності населення, свавілля властей і втрати будь-яких орієнтирів серед загального зіпсуття й розгубленості розквітає стоїцизм, що плекав добродесність і вчив ставити чоло найстрашнішим ударам долі. Особливо близько сприйняли це вчення сенатори-опозиціонери, для яких постійне очікування насильницької смерті й необхідність підготовки до неї були далеко не порожніми закличками з промови риторка, а щоденною реальністю. Особливо показовою стосовно цього була доля найвидатнішого стоїка I ст. Луція Аннея Сенеки

(1-65 н.е.). Блискучий ритор, філософ і політик, він став вихователем майбутнього імператора Нерона. Коли у 54 р. той зійшов на престол, Сенека написав вихованцеві інаугураційну промову, став його першим радником і головою адміністрації, що дало йому змогу нажити казковий маєток. Однак Нерон проявив свій справжній характер і Сенеці довелося зіграти огидну роль в убивстві владолюбної матері імператора Агриппіни і навіть написати для нього ганебний текст виступу в сенаті з виправданням цього злочину. Незабаром Сенека видалися на відпочинок, але Нерон не залишив у спокої свого вчителя і в 65 р. змусив його покінчити з собою на підставі сумнівних обвинувачень у причетності до змови. Сучасники оповідали, як мужньо, але не без театральності, обставив Сенека свій відхід з життя.

В області філософії Сенека був по-суті еkleктиком, хоча сам називав себе стоїком. Бути чистим стоїком йому перешкодила терпимість, з якою він дивився на людські слабості і вади, а також вплив епікуреїзму, кінізму і піфагореїзму. Так, після відсторонення від влади він став використовувати епікурейські аргументи проти участі у державних справах. З впливом кініків пов'язаний характерний для Сенеки загальний тон його творів, в яких аргументація повністю затуляється повчанням, яке переходить в емоційну проповідь. Взагалі, він розглядав філософію не стільки як систему теоретичних поглядів, скільки як вчення про досягнення морального ідеалу і щастя у житті. З усієї *натурфілософії** його приваблювала тільки стоїчна космологія, оскільки її пантеїстичні аспекти приглушували страх смерті, чим давали опору для душевної рівноваги. Тіло людини Сенека називав оковами або темницею, з яких душа поривається звільнитися; істинне життя душі починається з моменту її відокремлення від тіла, коли душа вступає у володіння вічного Логосу. Хоча в душі стоїцизму Сенека наполягав на тілесності всього суцього, але в той же час схилявся до розуміння Логосу у вигляді божества, наділеного рисами особистості. Мислитель вірив, що за все зло, що накопичилось у світі, наступить розплата — це божество знищить його космічним вогнем.

Сенека намагався подолати провалля, яке у вченні стоїків пролягає між морально досконалим мудрецем (який з'являється раз на 500 років) і аморальними божевільними, до числа яких відносяться усі інші люди; у зв'язку з цим він вважав цінними будь-які діяльні спроби наблизитися до ідеалу, тому що вони сприяють моральному прогресу всього людства. У цьому випадку він говорить про наближення душі до божества. У Сенеки зустрічаються рідкісні для епохи Античності утвердження про можливість безмежного прогресу людського знання, але одночасно він із презирством ставився до виробничої і навіть творчої діяльності, орієнтованої на матеріальні потреби людей. Він також у принципі визнавав рівність всіх людей, у тому числі і рабів, хоча це стосувалось його власних рабів. Відхід від світу, відхід від усього тілесного, прагнення до божества, культ рівності людей — усі ці риси зближали філософію Сенеки з наступаючим християнством; згодом виникла легенда про знайомство Сенеки з апостолом Павлом і хтось навіть написав їх фіктивне листування.

Спадкоємці Августа продовжили його містобудівну політику. На Палатинському пагорбі Тіберій почав будувати палац, що на півтора століття залишався резиденцією більшості імператорів. Простори казарми, зведені за Тіберієм для преторіанської гвардії, нагадували величезну фортецю з вежами й були символом зрослого політичного значення *преторіанців**. Калігула залишив по собі пам'ять не тільки жорстокими репресіями, але і будівництвом численних портиків, що зв'язали Палатин з храмом Кастора й Поллукса на Форумі, а також початком спорудження декількох нових акведуків, закінчених вже за Клавдія. Воїстину імператором-будівником був Нерон, що цілком реконструював центр столиці після пожежі 64 р. н.е.: вулиці були розширені, висота будинків обмежена. Крім того, весь простір між Палатиною і Есквіліном був зайнятий під будівництво гігантського Золотого палацу, про який, за свідченням сучасника Нерон тільки і сказав йому в похвалу, що тепер, нарешті, він буде жити по-людськи. Деградацію особистості Нерона від обдарованої дитини до огидного монстра можна просте-

жити за цілою серією скульптурних портретів. Особа його, неабияка і сильна, обтяжена безліччю пороків. Відмітними рисами зовнішності імператора на портретах є недбалі бакенбарди і скуйовджене волосся над чолом. Обличчя хмуре, недовірливе, брови насуплені, в кутиках губ — мстиво-саркастична посмішка.

У середині I ст. в образотворчому мистецтві утвердився жанр *натюрморту**. Римляни любили зображати м'ясні крамниці, в яких висять туші вбитих тварин; однак вони писали й глибокі символічні твори. У Гробниці Весторія Пріска у Помпеях блискуче написаний золотий стіл на фоні червоного драпірування. На столі стоять срібні судини витонченої форми — усі парні, розставлені строго симетрично: глечики, роги для вина, черпаки, чаші. Тихий, примарний світ речей гупується навколо центрального кратера — посудини для змішування вина і води, втілення Діоніса.

Від епохи Флавіїв до наших днів дійшло кілька чудових портретів і два шедеври зодчества. Засновник династії Веспасіан був людиною, що ховала під зовнішню простоту гострий розум. Зображення імператора позбавлені аристократизму і холодної елегантності, що відізняла портрети епохи Юліїв-Клавдіїв. Вони більш природні, людяні і пластичні. Зморщувате чоло, хитрувато примружені очі і строго стиснутий рот говорять одразу багато про що: людина складна, різнолика і описати її однією барвою неможливо. Приблизно в ті ж роки у Помпеях був створений відомий портрет лихваря Цецилія Юкунда. Його вигляд передано жваво і природно: лихвар негарний, з виразним асиметричним обличчям, бородавкою на щоці і кривим носом.

Золотий палац Нерона простояв недовго. У парку Нерона, на місці озера, Флавії у 70-80-х роках спорудили колосальний амфітеатр, відомий усьому світу як Колізей. Він належав до нового архітектурного типу споруд. У Греції колись були тільки театри, що влаштувалися на схилах пагорбів і акрополів. Римський Колізей являє собою величезну чашу зі східчастими ярусами сидінь, замкнуту зовні кільцевою еліпсоїдною стіною. Це чотириповерхова споруда зі складною системою коридорів, сходів і вентиляційних отворів була побудована за єдиним планом і вміщала близько 50 тис. глядачів. Усередині йшли чотири яруси сидінь, яким зовні відповідали три яруси аркад: дорійська, іонійська і коринфська. Четвертий ярус був глухим, з коринфськими *пілястрами**. Усередині Колізей дуже органічний, доцільність сполучається в ньому з мистецтвом: він втілює образ світу і принципи життя, що сформувалися в римлян до I ст. н.е. Він і сьогодні вражає не тільки розмірами, але гармонією архітектурних форм і конструктивною майстерністю.

Імператор Доміціан спорудив на честь брата Тіта Триумфальну арку. Тіт, що вважався розсудливим і шляхетним імператором, правив недовго й арку спорудили уже після його смерті (81 н.е.). Триумфальні арки — римське архітектурне нововведення, запозичене в етрусків. Арки споруджували з різних приводів — і на честь перемог, і як знак освячення нових міст. Однак їх первинний сенс пов'язаний з триумфом — урочистим ходом на честь перемоги над ворогом. Проходячи через арку, імператор повертався в рідне місто вже в новій якості. Арка була границею свого і чужого світу. Нова арка увічнила похід Тіта ще в 70 р. н.е. на Єрусалим і руйнування храму Соломона. Доміціан наказав збудувати арку одразу після приходу до влади, щоб символічно повторити триумф над Іудеєю, відсвяткований десятьма роками раніше.

По обидва боки прорізу арки Тіта стоять по дві коринфські колони. Прикрашає арку висока надбудова — аттик з присвятою Тіту від «сенату і народу римського». Нагорі — статуя імператора на колісниці, запряженій четвіркою коней. В аттику був похований прах Тіта. Арка була архітектурною спорудою, постаментом для статуї й одночасно меморіальним пам'ятником. Так ховали лише людей з особливою харизмою, тобто наділених винятковими особистими якостями — мудрістю, героїзмом, святістю: Цезаря на Римському Форумі, Тіта в його

арці, пізніше — Траяна в цоколі його колони. Інші громадяни спочивали вздовж доріг за міськими воротами Риму. У середині арки поміщені високі рельєфи з зображенням тріумфального ходу: Тіт їде на квадризі, його солдати прямують до арки з трофеями. Зображені всередині арки сцени відповідають моменту проходження через неї, у такий спосіб глядач мимоволі прилучається до дії, наче стає учасником сцени. На іншому фризі представлена сцена перевезення святих реліквій з Ієрусалимського храму: семисвічника і Ковчега Заповіту з трубами Єрихона.

В часи спадкомствів Августа було не менше талантів, ніж при ньому, але у них вже не знайти того щирого захоплення, що пронизувало творчість поетів «золотого віку», райдужних сподівань на прихід загального благоденства, які пов'язувались із припиненням громадянських воєн і встановленням миру під наглядом принцепса. Література набуває характеру офіціозу або стає рупором опозиції. Майже всі, хто залишив скільки-небудь значний слід в культурі часів Юліїв-Клавдіїв, стали жертвами політичних переслідувань.

Особно стоїть в цьому жоклінні творчість Федра (15 до н.е. - 70 н.е.). Це спізнілий продовжувач віку суперництва римської літератури з грецькою: він переробляє латинськими віршами грецькі байки Езопа і складає нові за їх зразком, щоб і в цьому, ще не торкнутому римлянами жанрі міг «Лациї з Грецією посперечатись». Як і легендарний Езоп, Федр був рабом, а потім вільновідпущеником, і в ньому збереглося уявлення про байкарську форму як про маскування занадто сміливих думок: «Пригніченість рабська, що не сміла сказати всього, що хочеться, всі почуття виливала в цих байках, де були їй захистом сміх і видумка». Втім, дехто з сильних світу цього упізнавав себе в образах тварин: відомо, що всесильний Сеян (наближений Тіберія) гнівався на байкаря; також припускають, що у байці «Принцепс-флейтист» Федр висміяв самого Нерона.

У середині I ст. в літературі настає хвиля підйому, пов'язана з граничним загостренням боротьби між імператором і сенатором за Нерона. Започаткував це піднесення Сенека, що увійшов до історії світової культури не тільки як філософ, але і як драматург. Його трагедії — це переробки грецьких зразків, але суттєво відрізняються від них за ідейним змістом, оскільки присвячені не моральним проблемам, а зображенню несамовитої пристрасті: персонажі Сенеки ніколи не каються у своїх злочинах, якими б жакхливими вони не були. В цьому проявилася жорстока нрави епохи, коли боротьба за владу велася між сильними особистостями, що заради успіху могли здійснити найкривавіші злодіяння. З іншого боку, подібний стан речей є для автора природним — іншого він просто не знає. Тому, будучи стоїком, Сенека бачить Всесвіт як поле дії сліпого, невблаганного фатуму, якому людина може протиставити лише велич суб'єктивного самоствердження, непохитну твердість духу, готовність все перетерпіти і, при необхідності, загинути. Результат боротьби байдужий і не міняє її цінності. У трактаті «Про спокій духу» філософ ставить питання: чи слід сумувати за нещасною кончиною хорших людей? Відповідь: якщо вони хоробро загинули, треба не сумувати, а бажати собі самим тієї ж твердості; якщо ж вони не проявили у смерті мужності, вони не настільки цінні, щоб горювати за ними. «Я не оплакую ні радісного, ні того, хто плаче; перший сам утер мої сльози, другий сльозами своїми засвідчив, що він недостойний сліз».

Одна з найбільш приголомшливих трагедій Сенеки — «Фіест». П'єса починається з появи тіні Тантала й оповідання про родовий прокляти його сина Атрėja, царя Мікен. Його брат Фіест спокусив дружину Атрėja і захопив його царство, і Атрėja заприсягся помститися за цей злочин. З холодною обдуманістю він заманоє брата та його синів на бенкет і розігрує удаване примирення з Фієстом. Атрėja власноруч заколов своїх племінників на жертвовому вівтарі, зазмажив їх тіла і почастував цією трапезою брата, який нічого не підозрював. В заключній сцені захоплений своєю помстою Атрėja увінчує її тим, що розкриває перед Фієстом долю його дітей. Він показує їх відрубані голови і питає: «Не впізнаєш дітей?»

Сенека також переробив трагедію Евріпіда «Медея». Донька колхідського царя виступає в нього як похмура чарівниця, готова до будь-яких злочинів. Чути звуки весільної пісні, які нагадають їй, що шлюб Ясона стає дійсністю. Медея говорить про помсту, але не стосовно Ясона, якого вона хотіла б зберегти своїм чоловіком, а стосовно молодого та її батька. На вмовляння мамки вона відповідає характерними для стилю Сенеки сентенціями: «Відважних доля боїться, а боягузів чавить»; «Забрати доля в нас багатство може, але не може відібрати дух». Остання спроба вияснити відносини між подружжям ні до чого не приводить. Якщо Евріпід зобразив Ясона низьким егоїстом, то у Сенеки це втомлена, боязка людина, що відчуває свою провину: тільки думка про дітей ще прив'язує його до життя. Коли він відкидає пропозицію Медеї, її план помсти повертається і проти нього, і тепер вона знає, чим його можна найдошкульніше вдарити. З монологу мамки ми дізнаємось, що Медея, «подібно до вакханки, туди-сюди блукає, безумства на її лиці сліди. Лице в огні, і важко дишуть груди».

Чарівниця готує отруту, а потім виголошує магічні заклинання і через дітей посиляє отруєну одягу новий дружині Ясона. Незабаром прибуває вісник з повідомленням про загибель царівни та її батька. Але помста Медеї ще не повна. Вперше з усією чіткістю постає питання про дітовбивство. З повним усвідомленням своїх почуттів Медея пояснює, що «мати» бореться в ній з «дружиною», «любов» з «гнівом». Ось перемагає «любов». Що ж, віддати дітей Ясону? «Знов гнів росте, кипить ненависть». Перед Медесю постають видіння — божества помсти, тінь брата з його розтерзаним тілом, — і в цьому безумному стані Медея вбиває одного з синів. Наближається Ясон з воїнами і до Медеї повертається ясність свідомості. Вона піднімається на покрівлю дому, і, впливаючись муками, які вона завдає Ясону, вбиває в нього на очах другого сина й відлітає на крилатих зміях.

Духовно близьким до Сенеки був його племінник Марк Анней Лукан (39-65 н.е.). Талановитий і честолюбний, він одержав блискучу риторичну освіту, його перші поетичні проби викликали загальний захват; імператор Нерон, сам поет-дилетант, зробив Лукана своїм найближчим приятелем. Але потім, почасти через поетичне суперництво, почасти через погіршення відносин між Нероном і сенатом, вони посварились; Лукан взяв участь у змові проти Нерона, був схоплений, принижено вимолвив собі право на самогубство і вмер, декламуючи власні вірші. Його поема «Фарсалия» про війну Цезаря і Помпея характерна сполученням опозиційного настрою і стоїчного світогляду. Опозиційність Лукана позначається насамперед у самому виборі теми. Після того як стало ясно, що відродження республіки і республіканських чеснот за Августа було мнимим, суспільна думка все частіше повертається до епохи громадянських воєн: тепер вона представляються як початок останньої катастрофи, від якої Риму вже не призначено оправитися. Так сприймає свою тему і Лукан, причому трагізм цього сприйняття наростає від перших книг поеми до останніх: на початку він ще покладає надії на «спасителя» Нерона й пише йому гіперболічні похвали, наприкінці вже прямо вигукує: «Нас здолали мечі, щоб навик ми у рабстві страждали!» — і волає: «Дай же й сил для борні, якщо нав'язала нам пана, Фортуно!»

Стоїчний світогляд Лукана знаходить вираження насамперед у ставленні автора до міфології. Весь традиційний міфологічний арсенал історичної поеми, сцени на Олімпі і втручання богів у людські справи Лукан відкидає; ортодоксальний стоїк, він визнає у світі лише одну діючу силу — світовий закон, що виступає то як доля, то як фортуна. Міфологічне візюнерство своїх попередників він спростовує сухими історичними фактами. Втім, навіть в орнаментальних частинах поеми Лукан уникає міфологічних відступів і замість них пропонує читачеві природничонаукові, повні ефектної вченості: в описі Лівійської пустелі він перераховує 17 видів отруйних змій, а в описах дій Цезаря в Єгипті чимале місце займає учена суперечка про джерела Нілу. Для посилення пафосу Лукан широко використовує віщі сни, пророцтва, ворожіння, чаклунство. Особливо ефектно описане в VI книзі чарівництво фессалійської чак-

лунки, яка страшними зілллями оживляє труп воїна, щоб він відкрив майбутнє приборчників Помпея. Душевні й тілесні страждання персонажів описуються з тією же старанністю (за переліком лівійських змії йде шість сцен, що з патологічною точністю описують шість смертей від укусів різних порід); в описах братовбивчих боїв ці картини посилюються пафосом засудження злочинної ворожнечі.

Творчість іншого наближеного Нерона — Гая Петронія Арбітра (7-66 н.е.), епікурейця й марнотратника життя, присудженого до самогубства, не була прямо опозиційною; тим не менше, його роман «Сатирикон» точніше й гостріше вражав принципат, ніж «Фарсалия». Твір відноситься до жанру *меніппової сатири** і являє собою прозаїчне оповідання, що перемежується короткими віршованими фрагментами іронічно-сентенціозного змісту; сюжет розпадається на слабо поєднані один з одним епізоди, а місцями перебивається вставними новелами й віршами (наприклад, пародійною поемою про громадянську війну). Оповідання веде герой — декласований волоцюга Енколпій. Як Одиссея переслідував гнів Посейдона, так його переслідує гнів Пріапа, бога хтивості: за якийсь еротичний гріх він покараний імпотенцією і тягне цю кару протягом усього роману — від зав'язки до розв'язки. Як у грецькому любовному романі закоханих розділяє воля богів, так гнів Пріапа не дає Енколпію з'єднатися зі своїм коханцем — хлопчиком Гітоном. Як у грецькому романі закохані мандрували в пошуках один одного, так у Петронія Енколпій з Гітоном мандрують по містах Італії в пошуках удачі, промишляючи любовними інтригами, шахрайством, злодійством; у Енколпія в минулому було навіть убивство.

Ця пародійна сюжетна рамка достатньо мірою визначає зміст епізодів роману. Його персонажі і події належать до низів суспільства: це шукачі пригод, такі як Енколпій і Гітон, декласовані риторичні поети, у роді Евмолпа, гетери, бідняки, вільновідпущеники; це паразитичний світ мисливців за грубими насолодами столу і ложа. Найбільш колоритна фігура в збережених шматках роману — висючка-багатий Трімальхіон, що з раба став мільйонером, потворний, марнолюбний, добродушний, химерний, неосвічений, хлібосольний; у ньому зарозумілість багатія вигадливо сполучається з плебейською простотою колишнього раба. Інші персонажі менше затримують увагу автора і тому є блідшими; але і в їхніх характерах помітна така ж суміш добрих і поганих якостей — це не ідеальні герої міфу й роману, але і не втілення пороку із сатиричної літератури, автор не зворушується ними і не бичує їх, він розглядає їх з холодною цікавістю аристократа, що розважається видовищем екзотичного побуту.

Натуралістичні подробиці, переважно еротичні, у романі бувають, але зображуються з холодною етнографією. Авторська точка зору ретельно схована за іронічним контекстом: патетична моральна проповідь проти розкоші виявляється вкладеною до вуст Трімальхіона, що купається в розкоші, а здорові міркування про причини занепаду мистецтв дискредитуються у вустах безталанного віршомаза Евмолпа. Ні релігійних, ні моральних норм для героїв роману не існує: всі моральні категорії для цих професійних шахраїв і розпусників є вивернутими, а всі релігійні уявлення є вигадкою неосвіченої черні («наша земля настільки багата на богів-покровителів, що тут легше зустріти бога, ніж людину», — знуцається один з героїв). Все це ознаки, що не мають нічого спільного з пануючим стоїцизмом, а скоріше зближуються з епікурейством, притому у нарочито вульгарній його формі.

Найбільшим ритором епохи був Марк Фабій Квінтіліан (35-96 н.е.). Його головна праця «Виховання оратора» являє собою систематичний виклад теорії риторички. Квінтіліан вважав за можливе відродити колишню велич ораторського мистецтва республіканської епохи за умови суворого дотримання вказівок Ціцерона, який був для нього ідеальним зразком для наслідування. Квінтіліан виступав проти крайнощів головних стилістичних напрямків у римській риторичці — пишності *азіанства** і сухої строгості *аттицизму**, різко критикував багатьох сучасних йому ораторів, котрі покладалися лише на свій природний дар і нехтували кропіт-

кою працюю з оволодіння теоретичними знаннями і практичними прийомами, необхідними справжньому оратору і всякій дійсно освіченій людині. 10-а книга «Виховання» являє собою коротку історію літератури і пропонує читачеві перелік і короткі характеристики авторів і творів, що рекомендуються до вивчення. Завершує твір книга, цілком присвячена аналізу моральних якостей, необхідних ораторові; задумана автором як центральна в його праці: вона була відповіддю на наболілу проблему його епохи — аморальність судових ораторів, котрі за плату захищали явних злочинців і обвинувачували невинних.

У часи Флавіїв своїми дотепними епіграмами прославився Марк Валерій Марціал (40-104). Якщо у грецькій епіграмі сатирична тема була лише однією з багатьох, то в Марціала вона стала основною. Його епіграми вводять читача до самої гушавини столичного побуту: горді багатії, улесливі клієнти, скупарі, мисливці за спадщиною, дармоди, гетери, лікарі-шарлатани, вуличні поети, шахраї-юристи, боржники, розпусники, юні чепуруни, підстаркуваті дурепи, прихожі сановників, циркові ігри, ринки, лазні — усе це знаходить у поета такий короткий і яскравий опис, що вже сучасники ламали голову, відшукуючи реальних людей за його типами. Ця життєва точність принесла Марціалу успіх в самій широкій публіці: в його епіграмах, дійсно, всякий міг «упізнати себе». Тому поет вводить до своїх книг і улесливі компліменти імператору та своїм покровителям, і безсоромні описи витонченої розпусти, — таким є життя і такими є люди: «Ти говориш, що недобре писати непристойності; але ж ти ж їх читаєш; отож, поки ти їх будеш читати, доти я їх буду писати».

Основний прийом комізму Марціала — невідповідність зовнішності і сутності. Ловець спадщин безоглядно упадає за потворною дамою; чому? У неї сухоти. Пліткар схилився до вуха співрозмовника — нова плітка? Ні, похвала імператору: от що значить звичка! Так будуються кращі епіграми Марціала, нагадуючи загадку з відгадкою: у зачині — кілька рядків опису, наприкінці — вірш, чи піввірш, чи навіть одне слово, що зненацька розкриває справжній зміст описаного. Ця техніка відточеної сентенції, що замикає опис, розроблялася в риторичних школах і звідти була перенесена Марціалом у поезію. Постійна гра двома планами, видимим і дійсним, складає основу його іронії: весь час просвічуючи один крізь одного, вони створюють вигадливу картину світу, де в кожному твердженні закладене його ж власне заперечення. Цей світ внутрішніх протиріч Марціал приймає цілком, як належне: він не прославляє одну тільки благополучну видимість і не бичує одну тільки непривабливу сутність; те й інше існує для нього тільки в безупинній взаємодії.

Гідно завершує літературу епохи Ранньої імперії Децим Юній Ювенал (60-140). Коли в 96 р. загинув імператор Доміціан і суспільство було запалене ненавистю до недавнього минулого і сподіванням на світле майбутнє, Ювенал починає писати суворі віршовані сатири, зібравши їх у 5 книг. Сатири перших трьох книг мають різко викривальний характер (проти чоловіків, проти жінок, проти гноблення клієнтів, проти становища поетів і риторів, проти двору Доміціана), сатири останніх двох книг являють собою переважно абстрактні міркування на моральні теми, адресовані кому-небудь з друзів (про істинне щастя, про твердість мудреця, про виховання й ін.). Ювенал густо пересилає їх образами римського життя, відображеними з нещадною наочністю.

Коло тем і персонажів в Ювенала те ж саме, що й у Марціала: римське суспільство, від покидьків до аристократів, представлене з точки зору небагатого клієнта-літератора. Але на відміну від Марціала Ювенал увесь час бачить у зображуваних явищах їх соціально-політичний аспект. Його герої — не просто розпусники, ледарі і лицеміри: це і донощики, і хабарники, і грабіжники провінцій. Говорячи про відносини патронів і клієнтів, він з небувалою різкістю показує контраст бідності і багатства: обід, на якому хазяїн їсть вишукані страви, а клієнтів пригощає покидьками, у Марціала був предметом декількох вишуканих дотепів, у Ювенала ж переростає в грандіозну сатиричну картину (сатира V). Говорячи про владу, він

малює урочисте засідання державної ради при Доміціані, присвячене важливому питанню: як готувати величезну рибу для імператорського бенкету, цілком чи розрізавши? (IV). Говорячи про народ, він показує жадібну і вітряну юрбу, що з однаковою пристрасстю плазує перед вельможею в силі й знущується з вельможі в опалі (X). Ні в сенаті, ні в народі він не бачить надії на відродження; республіканське минуле для його героїв — лише «час, коли нам ще платили за наші голоси» (X). Цей безнадій додає особливі сили його гіркому озлобленню; по суті, це чорний песимізм маленької людини, яка з досвіду знає, що і за доброго, і за злого правителя бідняку живеться однаково погано.

2. Культура Риму періоду Пізньої Імперії. Період Антонінів. Майже все II ст. н.е. Римською імперією управляли імператори з роду Антонінів і це був час найвищого розквіту країни: тривав мир, завойовницькі війни призупинилися, а оборонні ще не почалися. В суспільному житті теж панував спокій: заколоти і перевороти попереднього віку вичерпали себе, оскільки був знайдений новий порядок спадкоємства влади: кожен імператор, приймаючи правління, обирав собі молодого співправителя, що потім ставав його спадкоємцем. Правління Антонінів (96-192) прославилось діяннями великого завойовника Траяна (98-117), еллінофіла і покровителя мистецтв Адріана (117-138), миротворця Антоніна Пія (138-161) і «філософа на троні» Марка Аврелія (161-180). Лише останній з роду — Коммод (180-192) зачмарив блискучу епоху своєю пристрасстю до видовищ, байдужістю до державних справ, захопцям доносительства та репресіями стосовно сенатської знаті і провінцій.

У цілому політика Антонінів відповідала інтересам рабовласницької верхівки, сприяла укріпленню імперії й розвитку провінцій. Однак кризів зовнішнє благоденство починають поступати ознаки занепаду. Продуктивність рабської праці, досягли своєї межі, завмирає. Збереження величезної держави вимагає колосальної напруги сил, на яке імперія була вже нездатна. Протидія політиці централізації і бюрократизації імперії суворо перепинялася. За Адріана була впроваджена таємна поліція і прийнятий спеціальний закон проти тих, хто «словами або діями спокушає душі простого і марновірного народу». Повстання в Іудеї (132-135) було придушене з безприкладною жорстокістю. За Антоніна Пія ще продовжується розквіт країни, але в правління Марка Аврелія і Коммода «золотий вік» виразно закінчується. Різко погіршилося зовнішньополітичне і внутрішнє становище імперії: невдала війна з Парфією, епідемія чуми, неврожай, повстання в провінціях, натиск на границі Римської імперії сусідніх народів. Ціною важких жертв імперія стримала напір германських, фракійських і сарматських племен, але в той же час вона змушена була піти на поступки: одні племена одержали римські громадянські права, другі звільнилися від данини, треті одержали державні субсидії за охорону римських кордонів. Здійснюється спроба «створити з варварів заслін проти варварів». Усе більше «варварів» стають солдатами і хліборобами імперії. Спільна доля зближує їх з римськими рабами, колонами, дрібними хліборобами, що піднімаються проти імперської знаті і рабовласницької держави.

Загострення соціальних протиріч руйнує ідеологію, засновану на єдності особистості і суспільства, посилює розчарування у традиційних життєвих цінностях, змушує шукати розраду не в розумі, а в надприродній сфері. Містичні східні релігії, що до того поширювалися в низах суспільства, охоплюють тепер і освічені кола. Відповідно поглиблюється релігійний, ірраціональний елемент у філософських вченнях. У цьому переплетенні народних марновірств, містичної філософії і східних релігій поступово набирає силу християнство. На протязі II ст. н.е. з непомітної секти воно стає розвинутою релігійною системою, що спирається на добре організовану церкву.

Стоїцизм II ст. мав двох найбільших представників: вільновідпущеника Епіктета (50-130) й імператора Марка Аврелія (121-180). Епіктет був професійним проповідником, сам нічого не писав, його повчання були записані і видані його учнями; Марк Аврелій, навпаки, нічого не

проповідував — його твір зветься «До самого себе» і являє собою різновид самовиховного щоденника. Вони доповнюють один одного як стоїцизм, що викладається і стоїцизм що завоюється. Спільна особливість їх філософії — зосередженість на етиці і крайній песимізм. Інтерес до космології тут вже цілком високий; героїчний ідеал духовного опору бурям долі, що надихав політичну опозицію часів Юліїв-Клавдіїв, змінився пасивним ідеалом німої покірності долі. Гуманістичне почуття братерства людей і служіння людям залишається колишнім, але здобуває трагічний відтінок: за висловом Епіктета, місія мудреця — нести людям розум, але він повинен знати, що за це він «буде людьми ж осміяний і побитий як осел». Нарешті, релігійний елемент стоїцизму стає тепер головним: мудрець Епіктета черпає розраду в тому, що він обранець і апостол Зевса на землі, мудрець Марка Аврелія йде ще далі і сподівається за своє служіння нагороди в безсмертній душі: він допускає думку про те, що в Космосі, крім всюдишньої матеріальної вогненної душі, є ще нематеріальний дух, з якого витікає і до якого повертається вища, безсмертна частина душі.

Простежується процес зростання платонізму з неопіфагореїзмом. Божество і матерія протиставляються один одному як одиниця і множинність, вони настільки протилежні, що не можуть навіть стикатися: тому провалля між богом і світом заповнюється ієрархією демонів. Міркуваннями про роль демонів у світобудові займаються не тільки мистики, але й прихильники «здорового глузду». Історик і філософ-мораліст Плутарх Херонейський (45-120) визнає три ступеня божественного управління світом: єдиному богу належить верховна воля, окремі боги здійснюють її кожний в особливій області буття, і, нарешті, демони стежать за виконанням цієї волі у всіх повсякденних дріб'язках.

В часи Антонінів імперії політичне красномовство паралізоване, парадне красномовство процвітає, судове — тягнеться за ним; з трьох цілей красномовства реальні лише дві: ораторові немає в чому переконувати, і він може лише тішити і хвилювати свою публіку; головним для нього є зовнішній ефект, заради якого мобілізуються й пишні періоди, і дзвінкі співзвуччя, й крикливі образи, і чіткі ритми. Розплідником такого красномовства була риторична школа з її декламаціями, теми яких вигадані або запозичені з далекої старовини. На фоні всього цього риторика й філософія дуже зближуються. Красномовство починає звертатися до філософських тем: риторика міркує у вишуканих фразах, чим відрізняється істинний цар від тирана, у чому користь мудрості, як ставитися до мінливості долі. Філософи ж починають прикрашати свої повчання блискітками антитез, паралелізмів і співзвуччя. Цей дивовижний духовний продукт і став центральним явищем «еллінського відродження» або «другої софістики».

Коліскою другої софістики були міста Малої Азії, що в цей час переживали піднесення. Звідси софісти мандрували до останніх меж імперії. Роз'їзди були необхідні для софіста: як ритор, він мав потребу в новизні публіки, як філософ — у достатку учнів. Поїздки і виступи відбувалися з великою розкішшю, слава передувала оратору, овації на його виступах доходили до справжніх ваханалій. Оратор вважався втіленням людського ідеалу, тому преклоніння перед ним було загальним, римські намісники поступались йому дорогою, а народ обирав його своїм захисником у найважливіших справах. Звідси — нечуване марнославство софістів і так само небувала конкуренція між ними. Формою виступів могли бути всі три жанри красномовства, але головним залишалася урочисте: панегірики містам, новим пам'ятникам, місцевим героям і т.п. Особливим шиком вважалася похвала якомусь незначному предмету: мусі, комару, диму тощо, в якій парадокс і вульгарність часто йшли поруч.

Найвидатнішим представником риторики епохи Антонінів був Діон (40-120) на прізвище Хризостом (Златоуст), родом з міста Пруси у Малій Азії. В молодості він був професійним ритором і гастролював з модними парадоксальними промовами: наприклад, доводив, що в Троянській війні перемогли не греки, а троянці. Однак, відчуваючи невдоволення пустопорожністю своїх виступів, він починає тяжіти до політичного, суспільно дієвого красномовства. У

82 р., коли Діон жив у Римі, уряд Доміціана за зв'язок з опозицією вислав його з Італії, й він, безіменний, з ціпком і торбою кініка, пустився мандрувати, працюючи поденником і розмовляючи на філософські теми лише з такими ж бідняками, як він сам. Так він прожив 14 років, дійшовши в своїх блуканнях до далекої Скіфії. Після вбивства Доміціана Діон повертається на батьківщину зі славою ритора, філософа і страждальця. Починається час його самої широкої діяльності. Він виступає з примирливими й повчальними промовами під час народних хвилювань й розбратів між містами, очолює посольство в Рим, де виголошує перед Траяном кілька проповідей під заголовком «Про царську владу», об'їжджає великі грецькі міста в якості добровільного політичного радника.

Діон бере і риторику, і філософію в їх самих крайніх формах: риторику — у формі парадної промови, філософію — у формі кінізму, войовничо-критичного вчення. Викривальний і повчальний дух виступів Діона однаковий і в пору його вигнання, і в пору його суспільної діяльності: промови, виголошені ним у роз'їздах по містах, не словословлять, а суворо картають горodian за аморальність і легкомудство, а промови «Про царську владу» майже позбавлені лестощів. Як зразок моральних чеснот Діон висуває старожитні полісні часи: так, у «Родоській промові» він дорікає родосцям у тому, що вони зневажають своє славне минуле, присвячуючи статуї місцевих героїв випадковим римським покровителям. Поряд з цим він згадує ще більш стародавній час первісної простоти і чистоти. Втім, критика Діона не безвихідна, в ній ще немає того трагічного почуття прірви між ідеалом і дійсністю, яке з'явиться пізніше; він дивиться на світ як на прекрасний бенкет, до якого боги запросили людей і на якому від гостей вимагається лише уміння триматися стримано і пристойно.

Наукова література пеербуває в цей період в тіні риторики. Наука представляла для риторів інтерес із двоякої точки зору: по-перше, як джерело цікавого матеріалу для поживлення промови і, по-друге, як джерело відомостей про шановану стародавність. Часто ці дві точки зору збігалися. Типовим проявом такого інтересу були збірники цікавих витягів із стародавніх письменників і вчених: іноді — у справжньому вигляді, іноді — у переказі, іноді — у зв'язному риторичному обрамленні.

Зразком першого роду обробки можуть служити «Аттичні ночі» Авла Геллія (130-180). Немов би передчуваючи, що наближається час, коли написане ніхто не буде читати і багато що виявиться безповоротно втраченим, люди епохи Антонінів намагалися виговоритися і залишити слід не тільки про себе, але і про все, що перебувало в полі їхнього зору. Геллій видав виписки з різних письменників, зроблені ним у роки навчання в Афінах, зі своїми зауваженнями: переважно це спостереження над слововживанням, стилем і тематикою архаїчних римських письменників, біографічні анекдоти, зіставлення різних думок з питань граматики і філософії та ін. Його цікавило буквально все — література, граматика, юриспруденція, філософія. Вважаючи будь-яку думку «цвітом історії», він якби складав гербарій, віддаючи перевагу тому, що має аромат старовини. Завдяки йому ми маємо уривки з творів ранніх латинських авторів — Лівія Андроніка, Еннія, Невія, Катона Старшого, фрагменти промов Граків і багатьох інших, що дають уявлення про початкові часи римської культури.

В II ст., незважаючи на більш ніж тривікове розгарбування країни римлянами, Греція залишалася музеєм, що вабив до себе тих, хто жадав познайомитися з ґрунтом грецького мистецтва і подихати повітрям великої історії. Як і нині, до послуг допитливих чужоземців були особливого роду путівники. До нас дійшов один з них — «Опис Еллади», написаний Павсанієм, греком з Малої Азії. Опустивши Македонію, Фракію, Етолію й острови Егеїди, всі інші області Греції він описав найдетальнішим чином, попутно викладаючи їх міфи в маловідомих варіантах. Праця Павсанія стала для європейців XVI—XVIII ст. справжньою біблією античної культури. Вчені і туристи обходили з нею живописні руїни, у міру можливості їх іден-

тифікуючи. У XIX ст., слідуючи вказівкам Павсанія, робили розкопки і часом знаходили статуї в тих же місцях, де він їх бачив у II ст.

Епоха Антонінів також відзначена появою одного з найважливіших творів європейської космології — «Великої побудови» астронома й географа Клавдія Птолемея (90-160), в якій він розробив математичну теорію руху планет навколо нерухокої Землі, що дозволяла вирахувати їх положення на небі. Разом з теорією руху Сонця і Місяця вона склала Птолемеєву систему світу. Зберігся арабський переклад цієї книги під назвою «Альмагест» — справжня енциклопедія астрономічних знань старожитніх від вавилонських астрологів до Гіппарха з його геліоцентричною гіпотезою. «Альмагест» дійшов до Західної Європи у XII ст. і виявився для католицької церкви «манною небесною», тому що Птолеємей відкинув гіпотезу про Сонце, як центр планетної системи, поставивши в центр нерухому Землю. Цю його помилку довго використовували як меч у боротьбі з передовою наукою.

Найвидатнішим після Гіппократа античним медиком був Гален Пергамський (129-199). У класичній праці «Про частини людського тіла» він дав перший цілісний анатомо-фізіологічний опис організму, довівши, що мозок є центром нервової системи людини і тварини. Впровадив до медицини вівісекційні експерименти на тваринах, зокрема, на мавпах. Показав, що анатомія і фізіологія — основа наукової діагностики, лікування і профілактики, а також дав назви ряду м'язів, що збереглися до наших днів, й описав будову ока. Він узагальнив уявлення античної медицини у вигляді єдиного вчення, яке зробило великий вплив на розвиток природознавства аж до епохи Ренесансу. Разом з тим, вчення Галена було канонізоване церквою і панувало в медицині протягом багатьох століть, затримавши її розвиток. Цінність праць Галена також в тому, що писав він не тільки про все, що стосується медицини і як потрібно остерігатися лікарських зиль, зібраних не самими лікарями, але також і про себе: про те, якою прекрасною практикою для лікаря є робота в школі гладіаторів, і про те, що його пацієнтами були імператори Марк Аврелій і Луцій Вер, якому боги не дали доганюваного життя, і про те, як заздрісні римські лікарі, опелчилися на нього, прибульця, і ледь не вбили.

В часи правління Антонінів виникла потреба в осмисленні історичного минулого Риму, особливо — у з'ясуванні причин і наслідків соціально-політичних потрясінь ранньої імперії. Це стало основою для появи цілої плеяди видатних історіографів, причому не тільки римських, але і грецьких; наукова діяльність цих останніх проходила в рамках «еллінського відродження».

Найбільший римський історик Публій Корнелій Тацит (54-123), незважаючи на потрясіння свого часу, зробив успішну службову кар'єру. У біографії полководця Агриколи він дає характеристику своєї епохи: протягом довгих років правління Доміціана люди були приречені на мовчання і страх; не роблячи опору злу, вони ставали співучасниками кривавих злочинів тирана. Тацит оповідає про життя і діяння воєначальника і одночасно говорить про себе, відповідаючи тим, хто міг засуджувати його власну службу у деспотичного імператора. Він створює апологію гідного державного мужа, що виконує свій громадянський обов'язок, незважаючи на сваволю імператорської влади. Біографію Агриколи Тацит опублікував у перші роки правління Траяна, прихід до влади якого викликав сподівання на відновлення законності в державі. Однак для історика було очевидним, що в Римі повернення до республіки й колишньої свободи вже неможливе. Тацит покидає політику й обґрунтовує свій перехід до історіографії в діалозі «Бесіда про ораторів», де він розглядає долю риторики і причини її занепаду у Римі. На думку історика, красномовство минулого було нерозривно пов'язане з республіканськими свободами, натомість в епоху імперії воно втратило свою громадянськість; стало знаряддям підлеслика і перетворилося на чисту словесність, виповнену лише поверхневого блиску. Песимізм Тацита стосовно сучасного йому суспільства яскраво проявляється у тому, як він описує порядки і моральність інших народів. В історико-географічному нарисі «Германія» він неодно-

разово вихваляє «природну чистоту» людських стосунків у германців, первісну суворість їх звичаїв, створюючи ідеалізований контробраз зніженого, розбещеного, виродженого і зневоленого поганими правителями римського суспільства.

Великі праці «Історія» та «Аннали» (поч. II ст. н.е.) висвітлюють події римської історії періоду правління Юліїв-Клавдіїв та Флавіїв. Тацит пише про часи, «повні нещастя, дикі і шалені навіть у мирну пору»; для нього очевидна катастрофа основ римського суспільства, падіння нравів, пограння свобод, загальна байдужність до долі держави. Історик вважає, що «золотий вік» Риму залишився в минулому, й відчуває свою самотність у світі, де втрачене саме розуміння старожитніх римських етичних ідеалів. За старою римською традицією Тацит збирає порічну форму викладу, але намагається давати при цьому художньо завершені картини. Розповідь розгортається з напруженим, неослабним драматизмом і створює серію приголомшливих картин деспотизму й суспільного розкладу. Тацит — найкращий в античній історіографії майстер психологічного портрету. Він намагається проникнути в найпотаємніші мотиви поведінки історичних постатей, і з суми психологічно інтерпретованих вчинків складається образ діяча, що яскраво запам'ятовується. Це має місце і щодо другорядних фігур, але найбільшої сили досягає автор в зображенні центральних дійових осіб, імператорів Тіберія і Нерона. Історику вдається показати внутрішній розвиток особистості деспота під деморалізуючим впливом необмеженої влади.

Плутарх (45-120) був родом з маленького, але славного історичними спогадами містечка Херонея в Беотії. Час його життя і творчості — це початок імператорського еллінофілства, посиленої матеріальної допомоги зубожілим грецьким містам; це вселяло історикові оману надію на реальність відновлення полісної культури в рамках імперського режиму. Така життєва позиція визначає погляди Плутарха. Він підходить до філософії і риторики утилітарно, займаючись ними в міру суспільної користі й особистої допитливості, але ні в чому себе їм не підкоряючи. Він серйозно ставить до моралістичної філософії; але її аскетичні крайнощі далекі його оптимістичній благодушності: він захищає життєві традиції від критики стоїків, кініків і епікурейців і приймає людей такими, які вони є: реальність для нього дорожча від доктрини. Звідси сильні і слабкі сторони Плутарха: з одного боку, установка на життєві цінності додає йому зіркої спостережливості, здорового глузду, терпимості; з іншого боку, прагнення все виправдати і примирити примушує його бути поверхневим.

Твори Плутарха за змістом розпадаються на дві частини: з одного боку, біографії, з іншого боку — «Моралії» чи твори змішаного змісту. Основний корпус біографій складають «Паралельні життєписи» — це 46 біографій великих греків і великих римлян. Вони об'єднані в пари за подібністю характеру і долі, іноді загально визнаною (Александр і Цезар, Демосфен і Ціцерон), іноді досить несподіваною (Піrr і Марій). Тематика «Моралій» дуже строката, навіть енциклопедична. У центрі стоять твори з питань практичної моралі, що дали назву всьому циклу («Як відрізнити підлесника від друга», «Про удаваний сором», «Про заздрість і ненависть» та ін.); серед них виділяються групи творів, що відносяться до двох основних сфер Плутархового світу — сімейної («Про любов до братів», «Про любов до дітей», «Шлюбні наставлення» й ін.) і полісної («Політичні наставлення», «Чи слід старому займатися державними справами» та ін.). Як мораліст Плутарх оцінює літературу («Як юнакам знайомитися з поезією»), історію («Про підступність Геродота»). Моралістична філософія стуляється з теологією (три «дельфійських» діалоги, «Про демонію Сократа», «Про Ісиду й Осіріса»).

Навички, вироблені на моралістичній літературі, Плутарх переносить і на біографії, підходячи до них як мораліст. Насамперед він виділяє основні риси морального образу свого героя, що поступово розгортаються в різних ситуаціях його життя, а потім групує навколо цього стрижня свій матеріал. Так виникає своєрідний психологічний етюд на біографічному матеріалі, що надає персонажам Плутарха цілісного й пластичного, хоча багато в чому умов-

ного вигляду, а викладові Плутарха — оповідальну послідовність і зв'язність. Це підкреслюється парним підбором грецьких і римських біографій: короткий вступ до кожної пари біографій звичайно намічає загальні риси образу героїв, більш докладний висновок — їх індивідуальні відмінності. Моралістичний підхід у сполученні з культом полісної старожитності породжує піднесено-ідеалізоване трактування героїв: навіть таким одіозним персонажам як Деметрій чи Антоній додано імпонуючого розмаху пристрастей. Це сполучення монументальності і психологізму визначило тривалу славу плутархових біографій: вже старожитність вважала їх кращими творіннями Плутарха, і Новий час підтвердив цю оцінку. Коли Античність стала загальноновизнаним втіленням системи цінностей європейської культури і картина її стала малюватися суспільною свідомістю не стільки турбуючись про історичну точність, скільки про моральну повчальність і художню яскравість, то основним матеріалом для цієї картини виявився Плутарх. Уявлення про «олімпійця» Перікла й безпутника Алквіада, про властолюбного Цезаря і непохитного Брута сходять саме до Плутарха.

Творчість Гая Светонія Транквілла (70-140) неймовірно різноманітна: його цікавили біографії письменників і біографії гетер, римські *магістратури*⁶ і грецькі лайки, теорії Ціцерона й тілесні вади. Основний його твір — «Життя 12 цезарів» також постає продуктом методу, для якого ненажерливість Вітеллія й походи Цезаря мали однаковий інтерес. Таціт прагнув досягнути закони історії, а Плутарх — закони людської душі; обидва вони прагнули пояснити кожен вчинок кожного правителя, побачити, яким чином в одній душі уживались високий дух і низькі пороки, безсердечність і державний розум. Светоній був чужий таким філософським інтересам: він хотів не пояснити, а тільки оцінити події.

Оцінка подій вимагає ізоляції факту: тільки тоді його вдасться порівняти з добродесністю і сказати про нього: «добре» чи «погано». Тому у своїй оповіді Светоній замість послідовності подій пропонує читачеві розсипи фактів. Для того, щоб поєднати їх, він використовує таку біографічну схему: життя імператора до приходу до влади; державна діяльність; приватне життя; смерть і похорони. Розділи діляться на рубрики і підрубрики, по яких численні факти і розподіляються. В підсумку Светоній чітко розмежує «хороше» і «погане» у характері, приватному житті і державній діяльності правителів, розкладає їх на різні шальки терезів і дивиться, яка шалька переважить. Його імператори проходять перед судом читача, наче здаючи екзамен на хорошого правителя; до уваги беруться не мотиви їх дій, а тільки самі дії та їх результати. У зв'язку з цим фігура імператора затуляє все й виписана з усіма можливими подорожницями. Для Светонія немає несуттєвих дрібниць: він ретельно збирає свідчення про його здоров'я, характер, звички, інтереси, причому приватне життя імператора виявляється невід'ємною частиною його державної діяльності, вона ніби розкриває задатки володаря у приватній людині і дозволяє передбачати за рисами характеру риси політики. Крім того, деталі приватного життя імператора дозволяють надати оповіді цікавості. Про любовні пригоди Цезаря Светоній пише детальніше, ніж про його завоювання Галлії, жарти Веспасіана в нього ретельно зібрані, а епохальна постанова про розподіл влади між сенатом й імператором навіть не згадується.

Мірилом імператорських достоїнств і недоліків для Светонія є образ ідеального правителя, найближче до якого підходить Август. З протилежного боку — образ нікчемного правителя, деспота і тирана, уособлений Нероном. Після ретельного «зважування» фактів, ближчими до Августа виявляються Клавдій, Веспасіан і Тіт; натомість до групи Нерона автор відніс Тіберія, Калігулу і Доміціана. У цьому відобразилась офіційна оцінка діяльності перших імператорів, прийнята в епоху Антонінів; Светоній лише надав їй солідного фактографічного обґрунтування. Це, однак зовсім не применшує значення його праці як одного з основних джерел історії і культури Риму.

В художній культурі II ст. н.е., як і у філософії та риторичі, простежуються архаїзуючі тенденції, прагнення наслідувати старі взірці. Тим не менше, творчість письменників і митців цього періоду яскраво відобразила життя, залишивши сугестивний образ римського суспільства часів його найвищого розквіту. Найвидатнішими представниками літератури, творчість яких увійшла до скарбниці світової культури, були Лукіан Самосатський і Апулей Мадавський.

Лукіан (125-180) був родом з сирійського містечка Самосати і опанував грецьку тільки в школі. В молодості він став ритором, об'їздив з промовами Грецію, Італію і Галлію. До свого 40-річчя він розчарувався в риторичі й оселився в Афінах, займаючись філософією і складаючи сатиричні діалоги і памфлети. Однак, він розчарувався й у філософії; памфлети його стали однаково висміювати як риторів, так філософів, а сам він повернувся до творення риторичних декламацій, поступив на імператорську службу і став чиновником у Єгипті. Під його ім'ям збереглося близько 80 невеликих творів; найбільшою славою з них користувалися комічні і сатиричні діалоги. Сама чудова риса творчості Лукіана — його раціоналізм і скептицизм. В епоху, коли містика й марновірство все більше охоплювали суспільство, він залишився зовсім ними не зачеплений і висміював їх то добродушно («Аматор неправди»), то жорстоко й уїдлимо («Про кончину Перетріана», «Александр»). Однак він нічого не протиставляв їм, бо не належав до жодної філософської школи і релігійної віри. Правда, іноді Лукіан пристає до позиції кініків, але лише тому, що це вчення якнайдалі йшло у своїй критиці суспільства; позитивні ж догмати кінізму для Лукіана так само неприйнятні, як і всякі інші, і коли йому треба зробити огляд філософських шкіл, кініки в нього виступають настільки ж непривабливими, як і інші філософи. Правда, герой діалогу «Меніпп» говорить: «Краще життя — життя простих людей; воно і саме розумне». Однак, розкривається це поняття не у філософському ключі, а у знижено-побутовому: «Не шукай цілей і причин, наплюй на міркування мудреців, вважай це все порожньою дурницею, переслідуй тільки одне — щоб сьогодні було зручне, а все інше минай зі сміхом і ні до чого не прив'язуйся міцно».

Так у творчості Лукіана приходять до самозаперечення вся антична культура: суть життя по-тваринному проста, а філософія і риторика — тільки видимість, тільки гра, тільки маски, які Лукіан змінює з підкресленою легкістю. Однак ця ідейна позиція Лукіана нерозривно зв'язана з його художньою силою. Його скептичний нігілізм — основа того іронічного відношення до світу, який робить Лукіана одним з найбільших майстрів античного комізму. Ця іронія різноманітна. У найпростішому, мовному плані — це пародія на крайності риторичного аттицизму: архаїчна аттична мова, що чудово звучала б у панегіриках, застосовується до побутових тем і звучить смішно. У плані образів і мотивів вірець комізму Лукіана — «Розмови богів», де олімпійські боги виступають закінченими земними обивателями: Зевс карає Іксіона боячись пліток, Асклепій і Геракл сваряться за місце за столом богів, а Гермес просить Пана не називати його батьком при сторонніх. Це не означає, що Лукіан був атеїстом-богоборцем: гомерівська міфологія давно вже втратила всякий зв'язок з живою релігією, й антропоморфні образи богів залишалися лише фігурами поетичного арсеналу; але таке послідовно комічне зниження цих образів зв'язується в античній літературі вперше. «Богам Греції, одного разу вже трагічно пораненим на смерть у "Прометей Прикутому" Есхіла, довелося ще раз комічно вмерти в "Розмовах" Лукіана», — писав К. Маркс.

Уродженець Африки Апулей Мадавський (125-180) був одним із самих знаменитих риторів свого часу, виступав з промовами грецькою і латиною, але славу здобув своїм романом «Метаморфози, або Золотий осел». Строкатий за змістом твір розповідає про пригоди молодого грека Луція, який, перебуваючи у Фессалії, країні чаклунок, випадково чарами перетворений в осла, зазнав різних пригод і випробувань долі, не раз заглядав смерті в очі. Мандруючи різними місцевостями, він бачив життя різних людей, чув цікаві розмови, анекдоти й іс-

торії. Луцію було відомо, що він поверне собі людську подобу, досить йому з'їсти пелюстки троянди, але внаслідок різних перешкод звільнення від чар затягувалось. Тільки через рік знову стати людиною допомогло Луцію покровительство богині Ісиди. З вдячності їй він стає ревним служителем культу цієї богині й посвячується в її містерії.

До канви «Метаморфоз» входить кільканадцять новел та ціла низка епізодів, що не мають безпосереднього зв'язку з основною дією. Це оповіді про нечисту силу й чаклунство, розбійницькі історії, фривольні комічно-побутові оповідання про зрадливих жінок (коханець у бочці, коханець і забуті сандалії, коханець у кадовбі та ін.), розповіді про страхотливі злочини і вбивства (злочинна любов мачухи до пасинка, жажливі злодіяння отруйниці). З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю й символізмом образів велика казка про Амура і Психею. Всі вони були почуті Луцієм у різних ситуаціях від різних людей, причому більшість новел юнак чує в личині осла.

В романі переплітається казково-фантастичний елемент з реалістичним. Явно казковий характер має основна фабула твору — сказання про людину, яка чарами перетворилась на тварину і тільки після довгих перипетій знову набула людського вигляду. На поширеному у фольклорі казковому сюжеті побудоване оповідання про Амура і Психею, основний стрижень якого такий: дівчина виходить заміж за якусь таємничу істоту, живе щасливо, але з намови підступних сестер порушує шлюбну заборону; розгніваний чоловік покидає дружину, вона мандрує по світу, шукаючи зниклого чоловіка, переборює різні труднощі, виконує нездійсненні доручення з допомогою чудесних помічників, нарешті після тяжких випробувань віднаходить чоловіка й заживає з ним великого щастя.

Разом з тим, завдяки незвичній спостережливості й розповідному талантові Апулея перед читачем відкривається широка панорама побуту і звичаїв римської провінції II ст. н.е. Перед очима читача дефілює довга колона представників різних суспільних верств і професій, різного характеру й віку. Це лихвар Мілон, який позичає гроші під високі проценти, але живе нужденно, легковажна і влюблива Фотіда, пихатий наглядяч ринку, віцун-дурисвіт Діюфан, казково багатий Демохар, який на власні кошти влаштовує для міста гладіаторські видовища, полювання на ведмедів та інших звірів, хлопець-садист, що знаходить задоволення в катуванні осла, брутальний римський центуріон, відважний наречений, який для порятунку коханої не вагається увійти в розбійницьке лігво, видаючи себе за розбійника, городник-злидар, землевласник-самодур, що ні перед чим не зупиняється, аби загарбати земельну ділянку сусіда-хutorянина, високий сановник, який, насолоджуючись усіма розкошами життя, купує осла, щоб розважати себе і публіку його витівками, розбещена дама-содомітка, яка знаходить задоволення в любощах з ослом, шахраюваті священнослужителі Сірійської богині та інші.

Ідейна концепція роману розкривається тільки в останній книзі, коли стираються грані між героєм і автором й сюжет набуває алегорично-символічного тлумачення. Перебування освіченого й розумного Луція у шкурі осла (в Античності осел був уособленням похитливості і розпусти) стає алегорією почуттєвого життя, сластолюбства. Жрець Ісиди говорить Луцію: «Не знадобилось тобі в твоїй біді ні походження, ні становище, ні навіть освіченість, якою ти виділяєшся. Молодеча легкодухість штовхнула тебе у вир низьких утіх, дорого заплатив ти за свою недоречну цікавість». Таким чином, до хтивості приєднується другий порок — «цікавість», тобто бажання самовільно проникнути у приховані таємниці надприродного. Луцій до посвячення не може звільнитися від Тихе — сліпої долі, яка переслідує його і проводить через найнеймовірніші пригоди, багато з яких є смертельно небезпечними. Натомість після прийняття Ісиди й посвячення в її містерії життя героя йде планомірно, згідно приписів релігії, від нижчого ступеня до вищого.

У першій половині II ст. н.е. в Римі працював найбільший римський архітектор Аполлодор Дамаський. Він спроектував і побудував Форум Траяна — найбільший архітектурний ансамбль Стародавнього Риму. На відміну від більш ранніх форумів (Цезаря, Августа, Веспасіана і Нерви), які в основному включали один перистильний двір, форум Траяна складався з кількох частин. По боках головного прямокутного майдану, поза наскрізними колонадами знаходились так звані лавки Траяна, що являли собою два могутні півкола, звернені у бік головного майдану. Праве півколо було п'ятиярусним і розміщувалося на схилі Квіриналу. Наступним компонентом була п'ятинефна *базиліка** Ульпія — найбільша у Стародавньому Римі. За базилікою, на головній осі форуму, розташовувався невеликий перистильний двір, в центрі якого знаходилась меморіальна колона Траяна (38 м заввишки), побудована з мармуру, стовбур якої був обвитий спіральною стрічкою з рельєфом, що представляв військові подвиги імператора. По обидва боки колони розташовувались дві бібліотеки — грецької і латинської літератури, з дахів яких можна було розглядати рельєфи верхньої половини колони. За подвір'ям з колоною Траяна знаходився другий двір, що завершувався храмом Траяна. В цілому форум виділявся не тільки своїми розмірами й різноманітністю композиційного рішення, але і багатством декору.

У 118-125 рр. Аполлодор споруджує у Римі Пантеон («Храм усіх богів»), що залишився найбільшим храмом у римській архітектурі. Він був перебудований з круглого німфеуму — басейну, що входив до складу терм Агріппи. Величезний циліндричний об'єм храму перекритий сферичним куполом, діаметр якого понад 43 м. В центрі його 9-метровий освітлювальний отвір. Збудований храм з обпаленої цегли у поєднанні з бетоном. Пантеон — одна з вершин архітектурної майстерності римлян, яка найбільш повно виражає їх будівничі й архітектонічні принципи. Споруда вирізняється виключною монументальністю. Враження величезної сили, непорушності і спокійної величі визначається не тільки масштабами будівлі й усіх її елементів — зовнішнього колонного портика, вражаючих розмірів чаші куполу, «перевернутого» на внутрішнім простором храму, але перш за все незвичною простотою основних об'ємів, їх чіткою пропорційністю, «зваженістю» сіх деталей оздоблення. Багато що у композиції Пантеону будується на сильному контрасті між дуже простим і суворим зовнішнім виглядом і вражаючим за довершеністю внутрішнім оздобленням. Глядача приголомшує величезна зала, сміливий розворот облицьованих коричнево-вохристом мармуром стін і цілком особливий розподіл світла, що проникає до зали через «око Пантеону» — круглий отвір у центрі куполу. Потік світла, спрямований зверху вниз, створює відчуття глибокого і великого простору, оформленого за допомогою застосування ордерів, досконалих по малюнку архітектурних деталей і скульптур.

У період правління Адріана також створюється значна кількість великих споруд. У ряді будівель цього часу проявляється сильний вплив з боку еллінської архітектури, зв'язаний з ім'ям самого імператора Адріана, що намагався виступити в ролі архітектора. За його проектом, зокрема, був споруджений один з найбільших храмів Риму — храм Венери і Роми, що знаходився поруч з Колізеєм. Цікавим архітектурним комплексом є вілла Адріана в Тіволі. Великий парк, що включав численні декоративні споруди, розташовувався на невисоких пагорбах. Планування було асиметричним, воно відрізнялося винятковою мальовничістю і своєрідністю побудови. За Адріана було зроблено багато що для подальшого розвитку і забудови Афін. За проектом самого Адріана був створений архітектурний ансамбль, що одержав назву Адріанополь («місто Адріана»). Центром території, обмеженої кам'яною стіною, був величезний храм Зевса Олімпійського, мармуровий диптер коринфського стилю з висотою колон понад 17 м. У стіну, що відокремлювала місто Адріана від Афін, була включена арка Адріана, що становить своєрідне сполучення аркового прорізу в одному ярусі з колонадою, що підтримує антаблемент у другому ярусі.

На початку II ст. н.е. змінює свій характер офіційний портрет, відмовившись від багатого світлотіньового моделювання і психологізму. За зразок беруться традиційні портрети республіканського періоду із спокійним виразом обличчя і скромними зачісками. Волосся щільно прилягає до черепа, наче розчесане великим гребенем. Особливо цікавими є портрети імператора Траяна, на яких він виглядає людиною мужньою і суворою, але не солдафоном, а розумним політиком. Звичайно, цілком відродити стиль республіканських портретів було неможливо, вони здавалися б занадто безжиттєвими; освоєння багатющої спадщини грецької пластики позначилося і в натхненності образу, і в технічних прийомах найтоншої обробки поверхні мармуру, м'яких переходах однієї площини в іншу.

За Адріана характер портретного мистецтва знову змінюється. Відроджується класицизм. У портретах самого Адріана ми бачимо наслідування грецьких портретів філософів і драматургів (наприклад, Софокла). Центральним образом мистецтва часу Адріана є Антіноя, вродливий грецький юнак, улюбленець імператора, що потонув у Нілі. Численні статуї, погруддя, рельєфи, що представляють Антіноя то у вигляді Ваха, то Меркурія, то Сільвана, божества полів і пасовищ, створені за взірцями класичного грецького мистецтва V—IV ст. до н.е. Але, незважаючи на це, римські роботи мають інший характер: спокійна, ясна впевненість образів грецької класики перетворюється тут у романтичний спогад про далеке минуле — портрети Антіноя повні меланхолії; смуток і замисленість читаються в образі прекрасного юнака.

Портрет часу Антоніна Пія і Марка Аврелія представляє собою одну з найважливіших сторінок римського мистецтва. Досконале володіння технікою обробки мармуру дозволяє майстрам цього періоду домагатися найтоншого моделювання форм обличчя, фактурності волосся, одягу, металевого панцира (портрет Антоніна Пія). У численних портретах імператорів, їхніх дружин, членів родин і приватних осіб завжди строго дотримуються портретна схожість, індивідуальні особливості обличчя й зачіски. Але всім портретам властиві і спільні риси: це вираз задумливості, самозаглибленості, суму. Ідеї стоїцизму, розповсюджені в той час і послідовно проповідувани самим Марком Аврелієм, були перейняті песимізмом, розчаруванням у земних благах. Печать глибокої затаєної туги, замисленості читається в особі самого імператора в його портретній статуї. Обличчя легковажного і далекого від філософствування співправителя Марка Аврелія — Луція Вера також стримане і серйозне. Навіть між обличчям красуні імператриці Фаустини Молодшої й обличчям негра (можливо, філософа Мемнона), дуже різними у своїх рисах, є щось спільне: замисленість, самозаглибленість. Мрійливою меланхолією повен образ Коммода, представленого у вигляді Геркулеса, хоча такий вираз зовсім не відповідає його грубому і жорсткому характеру.

Особливого блиску в II ст. н.е. досяг рельєф. Найвизначнішим твором цього виду скульптури є рельєфи колони Траяна, що роблять 23 витка і сягають 200 м довжини. Колона представляє грандіозним розгорнутим сувоєм, на якому написана у вигляді безупинної стрічки картин історія походів римських військ на Дунай у 101-102 і 105-106 рр. н.е. проти племені даків. Рельєф протокольоно точно розповідає про всі деталі походів: не тільки битви, облоги фортець, але і військові марші, будівництво доріг і мостів, військові наради, жертвоприношення, зустрічі послів чергуються між собою. Точне історичне оповідання вимагало зображення конкретної обстановки: міста, ріки, села, лісу, фортеці. Автор рельєфу (можливо, ним був сам Аполлдор Дамаський) свідомо зменшив розміри будинків, кораблів, дерев, а фігури людей зробив майже на всю висоту витка спіралі, від чого вони стали панівними в рельєфі. З незвичайною старанністю зображені споруди міст, примітивні хатини даків, кораблі, мости, облогові знаряддя, озброєння й одяг. Рельєфи колони — справжня енциклопедія римського військового життя і життя даків II ст. н.е. Загальна композиція відрізняється глибокою продуктивністю й оригінальністю. На початку оповідання внизу колони зображені хвилі ріки, потім

поступово з'являється берег і будівлі на ньому, далі, де ріка розширюється, піднімається з хвиль фігура бога Дунаю, щоб вітати римські війська.

Весь багатофігурний фриз (більше 2000 фігур) підлеглий одній ідеї: демонстрації сили, організованості, витримки і дисципліни переможного римського війська. Траян був зображений 90 разів. Даки охарактеризовані відважними, хоробрими, але емоційними, неорганізованими варварами. Образи даків виходили більш виразними, ніж образи римлян, їх емоції відкрито виступають назовні. Фігури ж римлян менш емоційні, вони виконані сухіше й одноманітніше. Рельєф був строкато розфарбований, деталі позолочені; він виглядав як яскрава живописна стрічка, повна живих динамічних картин.

Якщо портрет другої половини II в. н. е. є закономірним етапом розвитку античної художньої форми, то в рельєфі спостерігаються інші явища. Яскравіше за все риси нового проявилися в рельєфах колони Марка Аврелія, що стояла на Марсовому полі і була присвячена походам проти германців у 169-174 рр. і проти сарматів у 172-175 рр. Загальна композиція рельєфів, що обвивають спірально стовбур колони, така ж, як і на колоні Траяна. Так само чергуються епізоди з військових походів і боїв, але більше драматичних сцен, де особливо підкреслюються жахи війни. На колоні Марка Аврелія є зображення Юпітера в сцені «чудо дощу», коли після тривалої посухи, від якої римські війська терпіли страшні нещастя, несподівана і сильна злива врятувала їх. Юпітер — податель дощу — зображений не в образі величного благовидного божества, а у вигляді страхітливого крилатого демона. З піднятих розпостертих рук суцільною масою стікає вода, покриваючи все тіло, довгі пасма волосся і бороди зливаються зі струменями води. Біля Юпітера зображена купа полеглих від спеки і спраги воїнів і коней. Тракування Юпітера, римлян і особливо варварів містить нові риси. Звертають на себе увага нехтування анатомічною побудовою фігури, узагальненість форм, сумарне пророблення деталей.

Ці нові прийоми узагальненості, навіть умовності, не позбавляють людську фігуру загальної виразності, але вона втрачає у красі пропорційної побудови, в ясності пластичної форми. Фігури здобувають підкреслену, навіть іноді перебільшену експресивність. Пояснюється це все більшим проникненням до Риму провінціалів із західноєвропейських провінцій, які принесли у столицю свій світогляд, свої смаки і навички.

Культура періоду кризи і загибелі Імперії (III—V ст. н. е.). У кінці II ст. н. е. в Римській імперії почалась загальна криза, яскравими проявами якої були часта зміна імператорів і відпадання провінцій. В соціальній сфері криза характеризувалася масовою втечею *колонів** і рабів, запустінням цілих областей, поширенням розбійництва, антиримськими рухами. В економічному житті простежується деградація сільського господарства, занепад ремесла і торгівлі, що супроводжуються фінансовим крахом і децентралізацією. Ці потрясіння поставили Рим на край загибелі, але імперія вистояла і навіть знайшла ресурси для свого оновлення. Вирішальну роль в житті римської держави одержують величезні земельні володіння військово-бюрократичної знаті, що представляють собою замкнуті самодостатні господарські організми, засновані на експлуатації колонів і посаджених на землю рабів. Змінюється форма римської держави: принципат поступається місцем домінації — необмеженій монархії. Певну стабілізацію імперії забезпечили реформи Діоклетіана (284-305) — першого римського домінуса. Відбувається поживлення торгівлі і ремісничого виробництва, зміцнюється обороноздатність країни. Чисельність армії була значно збільшена: віднині великі землевласники були зобов'язані постачати рекрутів з числа рабів, колонів й вільновідпущеників. На військову службу стали приймати й цілі загони варварів — федератів.

Після відречення Діоклетіана від влади імператором став Константин (306-337), що продовжив курс реформ свого попередника. У 313 р. Константин проголосив у Медіолані свій знаменитий едикт, що визнавав рівноправ'я християнства з іншими релігіями. Це був виріша-

льний крок до його перетворення у державну релігію. Християнське духовенство взяло участь у торжествах (323) з приводу закладення на місці стародавнього грецького поліса Візантія нової столиці — Константинополя. Імператор переніс сюди столицю імперії у 330 р. Так виник «другий Рим», якого чекало велике майбутнє центру Візантійської імперії. Смерть Константина призвела до міжусобних війн його спадкоємців, після чого владу захопив його син Констанцій, на зміну якому прийшов його двоюрідний брат Флавій Клавдій Юліан (361-363), неоплатонік і поет, прозваний Відступником. Він розпочав політику відновлення панівного становища язичництва і скасував привілеї християнської церкви. Єпископи стали готуватись до втечі. Однак імператор загинув у війні проти персів і його наступник Йовіан повернув християнству втрачені позиції.

Кінець IV — перша половина V ст. був часом повного розпаду західної частини держави під ударами варварів: вестготів під проводом Аларіха, вандалів на чолі з Гейзеріхом і гуннів під проводом Аттіли. Влада імператора поширювалася тільки на Італію, причому сам імператорський престол став іграшкою в руках варварських вождів, що очолювали загони найманців на римській службі. Останнім імператором став малолітній Ромул Августул, за якого правив його батько — римський патрицій Орест. У 476 р. повсталі найманці-варвари на чолі з Одоакром вбили Ореста і скинули його сина. Знаки імператорської влади Одоакр відіслав у Константинополь.

Останнім великим досягненням античної культури стала філософія неоплатонізму. Її основоположником був філософ Плотін (205-270). Сам він вважав свою систему лише реставрацією справжнього вчення Платона — у дійсності ж вона була завершенням релігійно-містичних тенденцій у філософії, котрі наростали з початку нашої ери. Плотін оформив ці тенденції у виняткову за стрункістю і закінченістю філософську систему, де логіка і містика зливалися і доповнювали одна одну.

Філософія стоїцизму й епікурейства виходила у свій час з уявлення про наскрізну матеріальність світу; філософія перших століть нашої ери металася між матеріальністю і духовністю; філософія Плотіна переконана у наскрізній духовності світу. Єдино суцільним для Плотіна є безособове трансцендентальне божество — «Єдине»: з нього, як світло з сонця, виходить все: спочатку це світло являє собою нероздільне злиття (світ ідей), потім, у міру віддалення від світила, воно дробиться на незліченні промені (світ душ), і, нарешті, ці промені слабшають, поступово переходячи в морок (світ тіл, матерії). Кожна душа-промінь перебуває під дією двох сил — відцентрової необхідності, що тягне її від світла до пітьми, і доцентрової спорідненості, що притягає її від пітьми до світла. Мета людського життя — сприяти цьому поверненню душі до її джерела: для цього потрібно спершу аскетичним життям підняти її від світу тіл до світу душ; потім за допомогою самозаглибленого мислення — від світу душ до світу ідей; і тоді в миттєвому *екстазі** душа може відчутти вище блаженство злиття з «Єдиним». Прагнення душі до вищого начала Плотін представляє як ерос — любов, а рушієм любові виступає краса; тому роль естетичного моменту в системі поглядів Плотіна надзвичайно велика: відкидаючи все тілесне, він не тільки не відкидає тілесної краси світу, але навіть бачить у ній кращий шлях до збагнення духовного початку світу. Так, навіть у самому кризовому, самому спіритуалістичному своєму прояві антична філософія залишається філософією прекрасного. Разом з тим, неоплатонізм став вершиною заперечення дійсності в античній культурі. Це була антична паралель християнському неприйняттю світу; і в останній боротьбі Античності з християнством її ідейним оплотом був саме неоплатонізм.

Лекції Плотіна були записані його учнем Порфірієм (233-304) і названі «Еннеади». Він прокоментував учення Плотіна і розширив деякі його постулати. Властивий ученню Плотіна заклик до самозаглиблення змінюється у Порфірія проповіддю відходу від світу в буквальному значенні цього слова. Згідно Порфірія, мудрець не може залишатися собою, перебуваючи

серед юрби, він не повинен брати участі в життєвій суєті і зобов'язаний видалитися в пустелю. Ідеал Порфірія — замкнуті громади типу індійських лісових сект чи піфагорійців. Неоплатонізм усе більш і більш віддалявся від раціонального знання. І це чітко проявилось у творчості сирійця Ямвліха (?-330), учня Порфірія. Не позбавлений літературного таланту, він гіпертрофував у вченні Плотіна і Порфірія містичні елементи і не просто проголосив реальність демонів і ангелів, що населяють навколосемний простір, але і сформулював положення *теургії**, певної дисципліни, що з'єднала жрецьку язичницьку практику з умоглядним мисленням. На відміну від теології, заснованої на релігійних текстах, теургія мислилася як ціла наука, спрямована на підпорядкування демонічного світу за допомогою жертв і заклинань. У трактаті «Про єгипетські містерії» Ямвліх виклав «істинне знання про богів», причому натхненником його виступив переосмислений бог Гермес — засновник і патрон герметичної містики, розповсюджені в елліністично-іудейському середовищі у I—III ст. По-суті, цей твір Ямвліха є енциклопедією містики й магії, до якої сходять європейське *розенкрейцерство** і масонство.

Атмосфера військової монархії не сприяла розвитку культури. Про найбільший занепад освіченості у другій половині IV ст. н.е. історик Амміан Марцеллін пише: «Навіть ті деякі домми, що за старих часів славилися серйозною увагою до наук, тепер занурені в забави ганебного дозвілля, і в них лунають пісні і голосний дзенькіт струн. Замість філософа запрошують співака, а замість ритора — блазня. Бібліотеки замкнені навік, як гробниці, зате споруджуються водяні органи, величезні, як віз, ліри, флейти і всякі громіздкі знаряддя акторського спорядження».

Пізня ораторська проза представлена Лібанієм (друга пол. IV ст.), який, переїжджаючи з міста в місто, навчав молодь риториці. Досягши надзвичайної популярності, він змушений був залишити Константинополь за наказом Констанція, що побачив у його діяльності загрозу християнській вірі. Численні промови Лібанія і його декламації, присвячені вигаданим подіям, — це дзеркало епохи і діяльності її видатних людей, насамперед імператора Оліяна Відступника, що був не тільки учнем Лібанія, але і його близьким другом. Усе своє життя Лібаній віддав служінню античній культурі та її гуманістичним цінностям, захищаючи їх від християнства, що узурпувало весь простір політики й активно поширювало свій вплив на простір культури. Не раз ця позиція ставила Лібанія на край провалля. Так, імператор Йовіан вирішив покінчити з непримиренним язичником і зупинила його тільки слава Лібанія: хтось нагадав імператору, що, будучи мертвим, Лібаній буде йому страшнішим, ніж живий, силою своїх промов.

Історіографія пізньої Імперії була започаткована Діоном Кассієм (155-225), автором «Римської історії», що охопила ціле тисячоліття. У ній він розгорнув програму ідеальної монархії. Імператор повинен мати необмежену адміністративну і військову владу, а також вищу юрисдикцію над усіма своїми підданими, включаючи сенаторів і вершників. Однак сам він покликаний виявляти поміркованість і ощадливість, здійснювати судові повноваження разом з радниками з числа найбільш авторитетних й іменитих сенаторів. Його рішення з найважливіших питань повинні затверджуватися сенатом. Пропонувалися також заходи, що перешкоджали встановленню культу імператора. Сенат здобував значно більші повноваження, ніж він коли-небудь мав у реальності. Йому передавалося управління всіма провінціями, при цьому термін намісництва збільшувався вдвічі. Повинно було змінитися і становище міст. Так, їм заборонялися народні збори й обмежувалися витрати на громадське будівництво, свята й видовища. Скасовувалися податкові привілеї і власне монетне карбування. Ці поради відображають реальну ситуацію епохи кризи, коли імператорська адміністрація все активніше втручалася в діяльність міської влади, ліквідуючи місцеві полісні традиції.

До першої чверті III ст. відноситься також псевдоісторична праця «Діяння Александра», написана від імені супутника Александра Македонського Каллісфена, що загинув від його руки. У ній зібрані всі легенди про Александра, починаючи з його походження від єгипетського

бога Амона-Ра. Описи цілком реалістичного характеру розбавлені різного роду чудесами, зустрічами з неймовірними чудовиськами, птахами, що говорять по-людськи, людожерами, Го-гом і Магогом — страшними народами, нашествя яких передуватиме загибелі світу. Під строкатим покривом вимислу і чудес криється політичне підґрунтя: прагнення підняти тезку великого македонця — Александра Севера, котрий в цей час затіяв перський похід і прагнув наслідувати великого завойовника.

Стислість, пануюча тенденція в розвитку римської історіографії, досягла до IV ст. вищої точки, знайшовши вираз не тільки у змісті історичних праць, але і в їх заголовку. За імператора Валента (364-378) з'являється книжка під назвою «Бревіарій» («Скорочення»). Її укладач Фест, одержавши розпорядження імператора скласти короткий текст, у звертанні до «його вічності» хвалиться, що домігся стислості навіть більшої, ніж йому наказувалась, й умістив усі події від Ромула до його днів усього лише в 30 глав. Інший автор — Палладій об'єднав у 14 книгах відомості про сільське господарство, що містилися в працях Катона, Варрона, Колумелли й інших авторитетів у цій області. Такою же компіляцією у сфері філології є праця Марціана Капеллі «Про весілля Філології і Меркурія» (V ст.). Курс семи шкільних наук — граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики й астрономії — викладається на фоні шлюбної церемонії. Ця мішанина стала в Середні віки самим популярним підручником, а система *семи вільних мистецтв** — основою освіти аж до XVIII ст.

Найвидатнішим істориком пізньої Імперії був Амміан Марцеллін (330-400), грек з Антіохії, автор «Діянъ». Почавши виклад римської історії з 96 р., на якому завершив своє оповідання Тацит, антіохієць якби підкреслює спадкоємний зв'язок своєї праці з великою епопеею попередника. З повною ясністю і гіркотою бачить Амміан ознаки розкладу римської держави і суспільства від верху до низу. Ні в аристократії, що погрузла в розпусту й марнотратності, що плазує перед силою і владою, ні в низах, цій юрбі, «що все своє життя проводить на вертепах і видовищах, звеселяючись» і зробила цирк своїм «і храмом, і домом, і місцем збіговисьок, і найвищою метою прагнень», і до того ж реве «огидно і безглуздо, що треба вигнати з міста всіх чужинців», ні в армії, не бачить він людей, крім рано померлого Юліана, що могли б стати прикладом римської доблесті і сприяти оздоровленню суспільства.

Уродженець Галлії Сідоній Аполлінарій (?-483) був захоплений виром подій і винесений у Рим. Завдяки його панегирикам ми знаємо «імператорів на годину» та їх оточення в обличчя. Але найбільше в працях Сідонія оживає Галлія часу вторгнення варварських орд. Позбавлена захисту римських легіонів і часто використовувана римськими імператорами як розмінна монета в їх торзі з варварськими вождями, Галлія в особі своїх владарів, великих землевласників, зберегла вірність римській державності й культурі. Маєтки, захищені могутніми фортецями, стали останніми цитаделями імперії й одночасно першими феодалними замками. Листування, яке вів Сідоній зі своїми друзями, що переживали, як і він, самотність, розпач, але не позбавленими надії, — джерело, що розкриває життя римської Галлії у дрібних деталях: наприклад, устрій вілл з їхніми спальнями, портиками, термами, майстернями, бібліотеками, домашніми музеями, з їхнім персоналом серед якого були і гінци, яким довірялося доставляти листи сусідам і приносити їх послання. Опис бібліотек настільки детальний, що ми знаємо не тільки устрій їхніх зал, але і крісел для читачів і читачок (останнім рекомендувалися книги духовного змісту).

Художня література. У III—V ст. розквітає грецький любовно-пригодницький роман, який зображає світ екзотичних країн, драматичних подій та піднесених ідеальних почуттів. Цей чудовий світ свідомо протиставляється дійсності й відволікає думку читача від життєвої прози. До нашого часу збереглося 5 романів: «Херей і Калліроя» Харитона, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Феаген і Харіклія» Геліодора, «Левкіппа і Клітофонт» Ахілла Татія, «Ефеська повість» Ксенофонта Ефеського.

Загальну схему любовного роману можна простежити за твором Харитона. Дочка стра-тега Сіракуз Гермократа Калліроя відзначається красою «не людською, а божественною, і не красою nereїди або німфи, але самої Афродіти — діви». Ерот вирішує поєднати її з красенем Хереєм, про якого сказано: «Таким скульптори й живописці зображають Ахілла, Іпполіта і Алквіада». Юнак і дівчина зустрічаються на святі Афродіти і миттєво закохуються. Хоча між їх сім'ями триває ворожнеча, але народні збори наказують Гермократові віддати дочку за Херея і справляється урочисте весілля. Однак, у справу втручається злісний демон. Знехтувані же-нихи наклепами пробуджують у Херея ревності і він однієї ночі, повернувшись додому, нібито бачить, як із спальні молодого вагітної дружини втікає коханець (насправді це один з женихів сховався за завісою і, дочекавшись приходу Херея, представив усе так, ніби хтось тільки що вислизнув з кімнати). Нічого не підозрюючи, Калліроя виходить до чоловіка, а той з усієї сили б'є її в живіт і вона падає як мертва. Їй влаштовують пишні похорони й уміщують до родинно-го склепу. Дочекавшись ночі, пірат Ферон з ватагою вламається до склепу, сподіваючись на багату здобич, і знаходить там Каллірою, що прийшла до тям. Пірат забирає жінку на свій корабель і відвозить на невільницький ринок до Іонії, де продає у рабство багатієві з Мілета Діонісію. Цей останній представлений шляхетною людиною: він недавно втратив дружину, і, захопившись Калліроєю, пропонує їй шлюб; молода жінка погоджується, щоб врятувати свою дитину.

Виявивши зникнення жінки, Херей починає пошуки і виходить на пірата. Під тортурами Ферон розповідає про долю полонянки і Херей відправляється до Іонії. Його корабель захоп-люють перси і герой потрапляє в рабство до сатрапа Мітрідата. Цей сатрап вже закоханий у Каллірою: одного разу він випадково побачив її і запалав пристрасно. Таким чином, за пре-красну жінку розпочинається боротьба вже між трьома чоловіками, двоє з яких є законними. Щоб вирішити проблему, герої їдуть до Вавилону на суд самого царя Персії Артаксеркса. Але і цар не може опертись чарівності героїні і відкладає винесення вироку. Калліроя мешкає у палаці в товаристві цариці Статіри, натомість Артаксеркс страждає від любовної муки. Тим часом в Єгипті вибухає повстання, цар їде в похід у супроводі Діонісія, а Херей втікає до єги-птян. Очолити військо, він здійснює подвиг за подвигом, захоплює місто Тір, трощить пер-ський флот і бере місто на острові Арад, де якраз перебуває царський двір разом з царицею і Калліроєю. Нарешті Херей і Калліроя поєднуються. Коли приходить звістка про перемогу пер-сів на суші, Херей з єгипетським флотом відпливає на Кіпр, звідки відправляє Статіру до Артаксеркса. Калліроя у листі просить Діонісія виховати її сина, а потім відпустити його в Сі-ракузи, до діда Гермократа. Урочистим і щасливим поверненням героїв до Сіракуз і завершу-ється роман.

Слід відзначити, що дійові особи роману — переважно люди дуже високого соціального становища, причому знатність поєднується в них з вишуканими почуттів й висловлювань; та-кож еротика передана у піднесеному тоні. Крім цього, персонажі відзначаються дивовижною висотою моральних якостей: навіть у боротьбі за красуню закохані чоловіки ніби змагаються у шляхетності. Тільки женихи і пірат Ферон зображені як скупчення всіляких пороків — остан-ній навіть мерзенно обманує своїх соратників. Пара центральних героїв обрисована в ідеа-льних тонах: лише гарячність і ревнивість Херея оживляють та індивідуалізують його поста-ть. Дещо складніший образ Каллірої: героїня проходить низку пригод і перетворень, зазнає кричущої несправедливості з боку чоловіка, але зберігає йому вірність. Тема її вірності збага-чується мотивом любові до дитини, що дозволило впровадити до дії роману фігуру іншого чоловіка, повного шляхетності й героїзму, морально рівновартісного Хереєві. Це створило надзвичайно сильну драматичну колізію.

Таким чином, сюжетна формула грецького любовного роману засновується на схемі: ро-злучення, пошуки, знаходження, уявна смерть і воскресіння. Ця схема «смерті» і «воскресін-

ня», «викрадення» і «находження» є однією з основних схем міфів календарного циклу, які займали центральне місце у багатьох релігіях Середземномор'я (включаючи і пізніше християнство). Блукання і шукання — один з моментів цієї схеми: Деметра шукає викрадену Кору, Ісіда шукає, знаходить і оживляє свого вбитого чоловіка Осіріса. У процесі розвитку грецької літератури тема «страстей», переосмислених як «страждання», неодноразово розроблялася в різних суспільних умовах. У романі ця тема набуває специфічного для пізньоантичного суспільства забарвлення. В епоху, коли підкорення долі було визнане чеснотою, коли люди відчували себе театральними маріонетками і єдиною моральною метою здавалося збереження внутрішньої свободи, одним з найважливіших видів героїзму став пасивний героїзм мучеництва.

Найбільша слава у світовій літературі припала на долю роману Лонга «Дафніс і Хлоя». Герої твору у свій час були підкинуті батьками й виростили серед пастухів. Оскільки дія винесена за межі «офіційного суспільства», кохання не має у Лонга того абстрактно-безтілесного характеру, який звичайно властивий почуттям добродесних героїв, особливо героїв грецького роману. Дафніс і Хлоя — підлітки, майже діти; покохавши одне одного, вони повинні ще пройти незнайому їм «науку кохання», і послідовні етапи цього процесу, починаючи від першого пробудження неясної весняної туги, становлять зміст роману. Зростання і усвідомлення любовного жадання розгортається паралельно до життя природи, за порами року. Викрадення, полон, корабельна аварія — всі ці обов'язкові пригоди збережені і в Лонга, але подані як короткочасні небезпеки, що виникають внаслідок вторгнення в пастушу сферу чужих їй гордян. Закінчується роман тим, що обидва герої упізнаються своїми знатними і багатими батьками і справляють весілля. Проте Лонг аж ніяк не малює безтурботної пастушої ідилії і яскраво зображує, наприклад, залежність долі і самого життя рабів від панської сваволі.

Ближчим до жанру любовного роману був твір Флавія Філострата «Життя Аполлонія Тіанського» (поч. III ст. н.е.). Це белетризована біографія, однак герой її — не державний діяч, а чарівник Аполлоній Тіанський, що жив у часи Флавіїв (друга пол. I ст. н.е.). Наближений до двору імператора Септимія Севера, Філострат точно вловив дух свого тривожного, нестабільного і позбавленого надії на майбутнє часу. Врятувати імперію могло лише чудо й віра у нього стала загальною. Подібність чудес Аполлонія у викладі Філострата з чудесами Христа (перетворення води у вино, оживлення мерців та ін.) лежало на поверхні. Це був час інтенсивного поширення християнства і тому самою ситуацією був затребуваний письменник, який показав би, що обожнювання Ісуса незаконне, бо Аполлоній зробив більш значимі чудеса.

«Життя Аполлонія Тіанського» — це, з одного боку, роман, який з повною підставою можна було б назвати прообразом авантюрного жанру, а з іншого боку — найцінніше історичне джерело, що характеризує духовний стан суспільства часу Северів. Але це і життя імперії в її влучнію, яскравих прикметах і подробицях — тому що герої переносяться з провінції в провінцію, з міста в місто, знайомлячись з природою і реальними людьми. Їх образи передані з історичною точністю й психологічною глибиною — безсоромний і самозакоханий Нерон; шляхетний Віндекс (йому Аполлоній на відстані допомагав порадами), який засуджував Нерона в усьому, крім убивства матері, гідної такого сина; простуватий і чесний Веспасіан; розважливий і скромний Тіт; боягузливий і жорстокий Доміціан; судновласники, що наживаються на любові до мистецтва і перевозять статуї богів, немов полонених скіфів і гіркнів; александрійці, яким пристало вимірювати не рівень Нілу, а рівень пролитої ними безневинної крові; іудеї, що за способом свого життя віддалені від кола земель далі, ніж Сузи і Бактрія, а тому варто дати їм спокій. Усі ці персонажі і народи втягнуті в рух і проходять перед читачем, не стомлюючи його уваги. Та й головний герой при усій своїй величчю — не нудний педант, що знає істину в останній інстанції, а людина, який ніщо людське не чуже: і благодущність, і глу-

зування, і сарказми. Філострат не обіцяє світу нічого, а лише відкриває його для себе і для інших у всій строкатості і різноманітті.

Занепад освіченості, ослаблення інтересу до реальних подій і руху живого життя, зв'язане не в останню чергу з поширенням християнських проповідей, не могли не позначитися на стані світської, іншими словами, язичницької, літератури. Але поезія не зникла, розвиваючись у традиційні жанри поеми, епіграми, байки. Так, галл Децім Магн Авсоній (310-395) вмістив у вірші весь свій родовід, усі перипетії свого офіційного і повсякденного життя, заслуги своїх колег, достоїнства своєї рабині і коханки германського походження. Римський патріотизм поєднується у Авсонія з любов'ю до рідної провінції, в його віршах культурне життя галло-римської знаті одержує різноманітне відображення. Хоча поет і відносить себе до християн, однак погляд його звернений переважно до минулого, і твори його завантажені всілякою графічною, міфологічною та історико-географічною вченістю.

Грек з Єгипту Клавдій Клавдіан (375-404) використав свій талант для служби імператорам і тимчасовим правителям при дворі. Він вихваляє західного імператора Гонорія, його полководця Стіліхона, фактичного правителя імперії, і виступає з різким глузуванням проти фаворитів східного імператора Аркадія; пристрасна інвектива проти євнухів та інтриганів константинопольського двору чергується з надмірними похвалами на адресу покровителів поета. Єдність латинського світу в його протиставленні молодій Візантійській імперії знайшла в особі Клавдіана красномовного виразника: він прославляє римське минуле і пророкує вічність Риму. Талановита міфологічна поема «Викрадення Прозерпіни» виражає переконання, що втрата свободи приводить країну до запустіння й загибелі. Ця поема, як і інші твори Клавдіана, відкрито ворожа християнству.

Рутілій Нумаціан (кінець IV — поч. V ст.) жив у суворі часи великого переселення народів. Переживання, зв'язані з захопленням Рима Аларіхом, відображені в поемі «Про повернення». Прощаючись з Римом, в якому він обіймав посаду префекта, поет оживляє в пам'яті картини колишньої величі міста, що схилило перед варварами «свою золоту голову». Незважаючи на всі лиха, Рим бачиться йому вічною і непохитною твердиною, чия слава так само немінуча, як сяйво сонця. Нещастя Риму Нумаціан зв'язує з ненависними йому християнами й іудеями.

Незважаючи на загальну розруху і збіднення імперії, її мистецтво у III—V ст. зуміло створити низку непересічних творів. В архітектурі III ст. особливою грандіозністю виділяються терми імператора Каракалли. *Терми** для римлян були чимось у роді клубу, де предківча традиція ритуальних обмивань поступово обросла комплексами для розваг і занять: палестрами і гімназіями, бібліотеками, приміщеннями для музичних занять. Відвідувати лазні було улюбленим заняттям римського плебсу, що бажав замість праці «хліба і видовищ». Лазні — як приватні, так і державні, чоловічі, жіночі і спільні, прості і такі шедеври архітектури, як у Каракалли, — були розкидані по всій імперії. У кожному провінційному місті були свої лазні. Терми Каракалли займали колосальну площу з газонами, мали зали гарячої, теплої і холодної води. Вони являли собою складний архітектурний комплекс, переkritий склепіннями різних конструкцій — вище досягнення інженерного генія. Їх руїни дотепер вражають величчю. А сучасники Каракалли могли милуватися і блиском напівкоштовних каменів, і позолоттю, і мозаїкою, і багатим декором, що покривав стіни і склепіння терм.

У римських провінціях продовжувався розквіт містобудування, там були багаті замовлення, туди їхали кращі майстри з Риму. Загальний рівень цивілізації у всій Римській імперії в той час був високий як ніколи — аж до далекої Британії. Античний романізований світ став набувати, незважаючи на місцеві різниці, єдиного образу. Дуже розповсюдженою в римлян була *базиліка**. Тип базиліки — прямокутний витягнутого будинку для громадських зборів і рад — виник вже в Греції у III ст. до н.е. Будинок розділявся подовжніми рядами опор (колон,

стовпів) на кілька проходів — нефів. Середній неф був звичайно вищим і ширшим бічних й освітлювався через вікна над бічними частинами. Найчастіше він завершувався виступом — апсидою. Згодом архітектурна форма базиліки використовувалася як зразок для будівництва християнських храмів.

На батьківщині імператора Септимія Севера (193-211), у Лептіс Магне (Північна Африка), була побудована базиліка, що відрізнялася від усіх існуючих особливим задумом і розкішною оздобленням. На вузьких сторонах, східній і західній, у неї були дві напівкруглі ніші — апсиди. Пілони (стовпи), що їх обрамляли, присвячувалися Діонісу і Гераклу і були прикрашені сценами їх подвигів. З цими двома героями античності ототожнював себе імператор. Так робив вже Александр Македонський у IV ст. до н.е., кидаючи виклик небесам. Тепер у це починали вірити буквально. Взагалі, Діоніс і Геракл — два головних божества пізнього античного світу. Їх шанували всюди, але Діоніс набагато популярніший. На чудових римських саркофагах, що втілюють духовний світ пізнього Риму, Діоніс перемагає Геракла. На знаменитому саркофазі Уварова Діоніс споює героя, що вважався втіленням розуму, волі і незвичайної фізичної сили. Діоніс вершить ритуал його смерті і відродження. Адаже він теж вмирав у вигляді виноградних грон, що давили в чанах, схожих за формою на саркофаг, і відроджувався вже у вигляді молодого вина. Шлях бога від мученицької смерті до воскресіння втілюється у стражданнях Діоніса. Від нього один крок до рятівної смерті християнської Боголюдини.

На високому рівні залишається римський скульптурний портрет. До наших днів дійшло багато зображень Септимія Севера та його оточення. Майстри, на відміну від попереднього періоду, приділяють більше уваги душевному стану моделі. Маса пухнатого волосся, зрощені на переніссі брови ще ніколи не передавалися так тонко, як у портретах дружини Септимія Севера — Юлії Домни. У портреті Каракалли також помітні нові віяння. «Рама» з волосся навколо обличчя різко зменшується, гра світлотіні в мальовничих пасмах уже не цікавить художника. Важлива форма голови і вираз обличчя — нахмуреного, настороженого, підозріливого. У цьому образі видний насамперед солдат, людина дії. Своє прізвисько Каракалла одержав через те, що любив одягатися у військовий плащ — «каракаллу».

Наступила епоха «солдатських» імператорів, яких саджала на трон армія. Красноомвні портрети імператорів-варварів Максиміана Фракійця, Філіппа Араба, Требоніана Галла. Волею долі занесені на вершини влади, вони вбивали інших і їх вбивали теж. Їх долі трагічні, а портрети — чудовий людський документ тієї драматичної і суперечливої епохи, в якій їм випало жити. Майстри перестали зображувати пишне волосся, майже забирали вуса і бороду і до межі оголювали пластичний кістяк. На глядача дивляться зацьковані долею володарі пізнього Риму, втягнені у вічну боротьбу за імператорську владу.

4. Релігійне життя Римської імперії. Культура Ранняго християнства. Одним з найважливіших засобів зміцнення своєї влади імператори вважали підтримку давньоримської релігії. Поряд з іншими титулами вони мали титул верховного жерця — понтифіка. Імператори встановили перелік богів, шанованих у державі, стежили за станом храмів, укладали календар свят, виділяли кошти на утримання жрецтва. Як понтифіки вони особисто брали участь найважливіших релігійних церемоніях, що були обов'язковими для римських громадян. Зрозуміло, що будь-які дії, спрямовані проти культу імператора нещадно каралися. Однак вже в епоху Громадянських війн вищі верстви римського суспільства стали скептично ставитися до стародавніх наївних уявлень про богів і героїв, а на виконання релігійних церемоній, особливо на різні форми ворожінь, дивилися як на безглузді формальності.

Не зробило змін у ставленні до традиційних вірувань і впровадження нових культів — шанування генія імператорів, оголошення їх після смерті божественними, поклоніння богині Рومی як покровительці всієї Римської держави. Про скептичне відношення до культу покійних імператорів можна судити із сатири Сенеки «Огарбузнення», що висміювала оголошення бо-

жественним імператора Клавдія. Вищі верстви римського суспільства все більше схилялися не тільки до релігійного скептицизму, але і до філософського світогляду — стоїцизму, викладеного у творах Сенеки, Епіктета і Марка Аврелія. Згідно цього вчення, істинний мудрець повинен виробити в собі спокійне ставлення до всього навколишнього, він не повинен прив'язуватися до зовнішніх благ, засмучуватися в нещасті. Щастя полягає в спокої духу, в усвідомленні виконаного обов'язку перед Логосом (світовим розумом) і суспільством. Подібне вчення якнайкраще підходило для старої сенаторської знаті Римської імперії. Воно допомагало аристократам спокійно сприйняти втрату політичної влади і заклиало до терпличості пригноблені нижчі верстви суспільства. Однак в цілому світогляд стоїцизму внаслідок своєї складності залишався чужим більшості населення Римської імперії.

Серед мас міського і сільського плебсу Італії й особливо провінцій Імперії викликали велике співчуття кінки. Довговолосі, бородаті, найчастіше прикриті одним рваним плащем, маючи лише ціпок та сумку для милостини, учителі кінчної філософії мандрували країною, виступаючи з викривальними промовами проти знаті. Кінки вчили, що багатство і знатність не дають щастя людині. Щасливим по-справжньому може бути лише той, хто зведе до мінімуму свої потреби, відмовившись від усіх задовольень і радощів життя.

Популярними в імперії були культу богів-спасителів, що перемогли смерть і знайшли способи дарувати безсмертя в загробному світі тим, хто в них вірить. Важке становище більшості вільних бідняків і рабів, неможливість домогтися поліпшення в земному житті змушували їх шукати розраду в релігійних вченнях про загробне життя безсмертної душі, про справедливий божественний суд, на якому негідники понесуть належне покарання, а безневинно стражденні праведники одержать вічне блаженство. У різних провінціях імперії, особливо в східній її частині поширилась віра у спасителів, котрі, з'явившись на землі, знищать зло і несправедливість і принесуть людям щастя. Це Осіріс в Єгипті, Діоніс у Греції, Аттіс в Малій Азії, Адоніс у Фінікії. Разом з ними шанувалися і їх дружини, що вважалися покровительками плодороддя і материнства, — єгипетська Ісіда, Велика мати Кібела, фінікійська Астарта. В основі цих вірувань календарні міфи, що давали релігійне пояснення умираючої на зиму і воскресаючої на весну рослинності. Але з часом у ці стародавні оповіді пригноблені маси стали вкладати новий зміст — обіцянку вічного загробного життя.

Поступово східні культу календарних богів стали поширюватися далеко за межі країн свого виникнення, а їх вірні стали вважати божество, якому вони поклонялися, верховним, а в ряді випадків і просто єдиним богом, що править Всесвітом. Після східних походів Помпея у середині I ст. до н.е. був запозичений культ іранського божества Мітри — мітраїзм, а з перших років принципату Августа великого поширення одержав культ Ісіди й Осіріса. Згідно мітраїзму, цей бог, породжений скелею, був захисником справедливості, світла, воїном верховного божества, що послав його на землю — Ахура-Мазди. Постійно борючись з темними силами зла, очолюваними злим божеством Анхра-Манью, Мітра вбив уособлення зла — величезного темного бика, з крові і мозку якого він створив корисні для людей рослини і тварини. По здійсненні своїх подвигів Мітра вознісся на небо, однак наприкінці існування земного світу він знову спуститься на землю, знищить вогнем злих людей, а добрим, віруючим у нього, дасть напій безсмертя. Щоб заслужити благовоління Мітри, його шанувальники омивались чистою водою, вкушали священні хліб і вино, урочисто святкували день народження бога — 25 грудня. Каплиці на честь Мітри з зображеннями його подвигу (Мітра убиває бика) були розкидані по всій імперії. Вірними Мітри переважно були воїни, раби і вільновідпущеники.

Широкого розповсюдження одержав і культ іудейського бога Яхве. В елліністичну епоху поселення іудейських ремісників, купців, воїнів з'явилися в багатьох містах Сирії, Малої Азії, Греції, а з I ст. до н.е. — в Італії і самому Римі. Численне іудейське населення поза межами власне Іудеї одержало назву діаспори (діаспора — грецькою «розсіювання»). Де б не прожи-

вали вихідці з Іудеї, вони продовжували шанувати бога Яхве як єдине божество. До початку сучасного літочислення в Іудеї склалася багата релігійна література, оформлена у Біблію, в центрі якої була віра у спасіння за допомогою посланого Яхве вождя-визволителя — Месії, який не тільки звільнить «народ Яхве» від іноземного ярма, але і зробить його «першим народом землі». Ця віра особливо посилилася в епоху еллінізму, коли Іудея опинилася під владою елліністичних царів, спочатку Птолемеїв, а з кінця III ст. до н.е. — Селевкідів. З 30-х років II ст. до н.е. правителями Іудеї стали царі-жерці («первосвященники») з роду Хасмонейів, що спиралися на раду жерців єрусалимського храму Яхве — синедріон, численних служителів храму — левітів, і вчителів «закону» — знавців і тлумачів священної літератури. У середині I ст. до н.е. у запалі запеклої міжусобної боротьби за владу іудейські правителі звернулися до Помпея з проханням про допомогу. Римські війська вторглися у Палестину, захопили Єрусалим і храм Яхве і перетворили Іудею в залежну від Риму країну. Зберігаючи існування синедріону і верховних жерців храму Яхве, дозволяючи їм розпоряджатися в питаннях релігійного життя і внутрішнього управління, римляни призначали в Іудею царями своїх ставленників. Таким царем Іудеї був Ірод I Великий (40-4 до н.е.), що керував країною під контролем Риму.

Маса іудейського населення зазнавала подвійного гніту — як від римських намісників, так і від «своїх» гнобителів, що жили в постійних усобицях і боротьбі за владу. Крім того, жерці і «вчителі закону» дивилися з презирством на масу хліборобів і дали її представникам кличку «народ землі». У свою чергу, сільські жителі і ремісники ненавиділи знать і «законочителів». Поступово в Іудеї склалися три релігійно-політичні угруповання: вища жрецька знать, з якої комплектувався синедріон і призначалися римлянами верховні жерці єрусалимського храму — «первосвященники», звані саддукеями; нижче жрецтво — вчителі і тлумачі «закону», що пишались суворим виконанням усіх релігійних правил, обрядів і церемоній, — фарисеї; нарешті — сектанти, що мешкали в особливих поселеннях і пустельних місцях і займали опозиційну стосовно жрецької знаті і фарисеїв позицію, — ессей.

Ці останні вважали всіх людей рівними, вірили у безсмертя душі, близький прихід Месії і загробне блаженство. Все життя общини було підпорядковане досягненню цього останнього. Майно у ессейів було спільним, вони не мали ні сімей, ні рабів, а засоби існування одержували загальнообов'язковою землеробською працею. Щоб підготуватися до приходу посланця Яхве, вони дотримувались аскетичного способу життя і ритуальної чистоти. У середині XX ст. археологи відкрили рештки поселення ессейів на узбережжі Мертвого моря у місцевості Кумран і цілком підтвердили оповіді античних істориків про побут ессейів. Крім того, у тамтешніх печерах були виявлені рукописи, названі «кумранські документи». Серед них, крім біблійних творів були знайдені різні повчання і коментарі на книги пророків, а також алегоричні твори, що закликали віруючих до боротьби з ворогами. До таких творів відноситься трактат про «Війну синів світла із синами п'єтми». Серед іудеїв Палестини й областей Східного Середземномор'я існували й інші секти — назареї і терапевти, що, подібно ессеям, хоча і зберігали віру в бога Яхве, але не визнавали офіційних обрядів, встановлених єрусалимським жрецтвом.

Серед іудейських сектантів, особливо за межами Палестини, широкої популярності набули філософські ідеї Філона Александрійського (25 до н.е. - 50 н.е.). У своїх працях він прагнув до поєднання ідей грецької філософії (стоїцизму, ідеалізму Платона і піфагорейзму) з іудейськими догмами, до алегоричного тлумачення грецьких міфів і книг Біблії. Згідно вчення Філона, першоосновою Всесвіту й людини є «Сущий» (тобто бог Яхве) — недоступний людському пізнанню, він є володарем абсолютної мудрості і всемогутності. Він — творець Всесвіту, який існує і розвивається тільки з волі свого творця. Божество наповняє світ і підтримує з ним зв'язок, посылаючи в нього своїх безтілесних вісників (ангелів). Вищим з цих посланців

«Сущого» є Логос (божественне слово), що є «Сином Божим». Говорячи про людину, Філон різко протиставляв безсмертну душу, ув'язнену в тілі, і саме тіло: душа діяльна, а матерія тіла бездіяльна і пасивна. У тілі зосереджене все гірше, що тягне людини до грубого, матеріального світу, у душі — усе краще, що допомагає людині наблизитися до «Сущого» шляхом доведення своєї віри до *екстази**. Філон проповідував слідування божеству шляхом *аскези**, зречення мирських благ, покаяння, духовного і тілесного очищення.

В Іудеї неодноразово спалахували повстання проти римлян і зв'язаної з ними знаті, але в 66 р. повстання охопило всю країну. Повстанці, вигнавши і знищивши римські загони в Єрусалимі та інших місцевостях Палестини, звернулися по допомогу до іудеїв діаспори, серед яких поширювалися пророцькі твори про близький «кінець світу», про прихід «агнця» (Месії), що знищить панування злих і установить «тисячолітнє царство Бога» у Єрусалимі. Один з творів подібного типу, написаний у 69 р. н.е., зберігся й увійшов до складу Біблії під назвою «Апокаліпсис Іоанна». Однак після запеклої боротьби римські легіони зламали опір повстанців. Єрусалим був взятий штурмом і спалений. Багато тисяч полонених, у тому числі і різних сектантів, були продані в рабство. Невдалий результат збройної боротьби з римлянами, даремність надій на появу Месії викликали серед народних мас глибоке розчарування, прагнення знайти розраду у вірі, у таємничому і чудесному. Сформувалася дуже сприятлива обстановка для проповідей нових релігійних вчень.

В останній третині I ст. н.е. у західних провінціях Малої Азії, а також у сусідній з ними Македонії й Александрії стали виникати общини людей, які вірили, що обіцяний Яхве Месія — Божий помазаник (грецькою Христос), приходив на землю. Але він з'явився не у вигляді переможного військового вождя, а як скромний проповідник, що приніс людям духовне звільнення, яке заклиало до миру, милосердя і всепрощення. У результаті аналізу кумранських документів з'ясовано, що перші згадки про подібного проповідника зустрічаються в рукописах ессейв, написаних ще до повстання 66-73 рр. У «Коментарі на книгу пророка Абакума» згадується «Вчитель справедливості, якому Бог повідав усі таємниці слів його пророків». Певний «злий жрець» став переслідувати Вчителя Справедливості і вбив його. Але «у кінці днів» Вчитель Справедливості прийде знову і, нагородивши віруючих, відновить справедливість. Як звався цей проповідник і коли він жив, у рукописі не згадується. Поряд з цим серед сектантів ходили твори про кінець світу (апокаліпсиси), коли посланець Яхве воскресить усіх померлих і вчинить Страшний суд над живими і мертвими.

З подібних вірувань у сполученні із вченням Філона поступово стали складатися і оповідання про Ісуса Христа, що проповідував у Палестині наприкінці правління Тіберія, у 30-33 рр. н.е. Виникли ці вірування далеко не одразу. В «Апокаліпсисі Іоанна» згадується Агнець божий, що прийде на землю для суду над живими і мертвими. В іншому найдавнішому християнському творі — «Пастир Єрма», що оповідає про видіння автора, говориться лише про Сина Божого, що одночасно є і Духом Святим. Тільки у більш пізніх листах (посланнях), приписуваних проповіднику Павлу, називається ім'я Ісуса Христа як основоположника нової релігії. Подібні проповідники називалися апостолами. Вони мандрували від однієї общини сектантів до іншої й виступали на зборах віруючих з проповідями і пророцтвами близького кінця світу і приходу різного судді — Сина Божого, що постраждав при своєму першому сходженні на землю у вигляді проповідника.

Образ Месії — Христа спочатку згадувався у самій загальній формі і лише трохи пізніше, у кінці I — першій половині II ст. н.е., з'явилися життєписи основоположника нової релігії. Ці тексти, що містили оповіді про деякі моменти життя, проповіді про страждання, смерть і чудесне воскресіння Христа, одержали назву Євангелій. Їх було більше десяти. Згодом, у IV ст. н.е., голови християнських релігійних об'єднань оголосили істинними — канонічними — лише чотири з них: Євангелія від Матфея, Марка, Луки та Іоанна. Більшість інших оповідань про

життя і діяльність Христа — «Вислови Христа», «Акти Пілата», Євангелія Петра, Фоми, 12 апостолів, Богоматері та ін. були оголошені фальшивими — апокрифічними. Канонічні Євангелія разом з «Діяннями Апостолів», посланнями і «Апокаліпсисом Іоанна Богослова» складають Новий Заповіт, що є основною книгою християнства. Мова, якою написані усі 27 книг Нового Заповіту, — койне, загальногрецька мова тієї епохи. Слово «євангеліє» означає «блага звістка»; кожне з них є не тільки оповіддю, життєписом Ісуса Христа, але, перш за все, проповіддю про Христа.

Найбільш архаїчним є Євангеліє від Марка, яке представляє Ісуса Христа як втілення Сина Божого, обґрунтовуючи це описаннями його численних чудес (читання таємних думок, пророкування майбутнього, зцілення невеликовно хворих, воскресіння мертвих). Щоб посилити художній ефект, чудеса описані лаконічно, просто, владним і суворим стилем. На відміну від всіх інших Євангелій, Євангеліє від Марка не містить повчальних промов Ісуса, своє вчення він викладає у формі коротких притч і афоризмів.

Ідейні інтереси Євангелія від Матфея зосереджені на наступності між Старим Заповітом і новою вірою: воно відкривається родоводом Ісуса, зведеним до патріархів Авраама та Ісаака і до царів Давида й Соломона, а в подальшому викладі Христос наполегливо пов'язується із старозавітними пророцтвами про прихід Месії, майже кожний епізод одержує пояснення: «І все це звершилось для того, щоб збулось Писання». У центрі цього Євангелія месіанське вчення про Ісуса Христа, і його власне вчення, подане у стилі східної дидактики. Вершиною книги є знаменита «Нагірна проповідь» Христа, де квінтесенція євангельської етики викладена з фольклорною свіжістю й образністю.

Євангеліє від Луки приписується не єврею, а греку, лікарю з Антіохії, автору ще однієї книги Нового Заповіту — «Діяннь апостолів». Якщо Євангеліє від Марка давало «благу звістку» про прихід Христа у найбільш типовій формі, а Євангеліє від Матфея — «священну історію» старозавітного типу, то Євангеліє від Луки можна охарактеризувати як «життєпис Ісуса». Звичайно, воно зберігає при цьому проповідницьку установку, але втілює її у формі греко-римської біографії. Лука намагається датувати події і пов'язувати їх з ходом загальної історії, навіть хвороби чудесно зцілених позначаються точними термінами елліністичної медицини. Третє Євангеліє проникнуто витонченою сентиментальністю, що поєднується з любов'ю до натуралістичної побутової деталі; тільки тут ми зустрічаємо різдвяну ідилію із згадкою про ясла. Якщо у Матфея народження Христа оточене чисто східними фігурами магів-астрологів (волхвів), то тут їх місце займають образи пастухів, що несміливо слухають ангельський гімн. Лука також пом'якшує невтішні мотиви: якщо в інших Євангеліях Христос є нескінченно далеким від людей, то тут виявляється, що всі прості люди тягнуться до нього і, тільки владарі готують йому загибель.

У третьому Євангелії Христос зображений набагато людянішим: його головна риса — гуманність, любов і співчуття до людської слабкості; підкреслюється його всепрощаюча милість до митарів і грішників й заперечення людиноненавистницького морального педантизму. Повний співчуття до інших, Ісус і сам зазнає мук, волаючи до співчуття читача. Особливого тону цьому Євангелію також надають жіночі образи (Богоматір і Єлизавета, Марія і Марфа, Магдалина тощо). Жіночий колорит у ньому чудово гармоніює з емоційною чутливістю й вразливістю знаменитих сюжетів про міську повію, блудного сина, воскресіння єдиного сина удовиці та ін.

Євангеліє від Іоанна розкриває сокровенну езотерику новозавітного вчення: земне життя Христа в ньому інтерпретується як саморозкриття світового сенсу («Логосу»). Розпочинається ця книга тими ж самими словами, що й оповідь про створення світу у Старому Заповіті: «На початку...», однак, далі Бог прямо ототожнюється з давньогрецьким Логосом (грецьке поняття «логос» лише умовно можна перекласти як «слово»): «На початку був Логос, і Богом

був Логос, і Логос був Бог». Також у творі Іоанна величезну роль відіграють переосмислені символи діонісійсько-орфічних містерій: перетворення води у вино, ототожнення крові Христа з вином, образи Ісуса — Лози Виноградної, а Бога-Отця — Виноградаря. Євангеліст також порівнює віру в Христа з весільним радінням, а його загибель описує як містеріальне «прославлення», використовуючи предковичний середземноморський образ «зерна»: «Якщо пшеничне зерно, впавши до землі не помре, то залишиться одне, а якщо помре, то рясний плід принесе». Таким чином, якщо третє Євангеліє впровадило до світогляду християнства елліністичну моральну й емоційну культуру, то четверте Євангеліє асимілювало грецьку філософську думку й діалектику грецького міфу, — звичайно, радикально переробивши й перше і друге в душі християнської містики.

«Апокаліпсис» долучається до старої традиції східного містичного осмислення історії, змальовуючи остаточну долю світу як останню битву добра і зла. Зло зображене як «звіряча» могутність римської державності, яка все підминає під себе; Рим, «велике місто, пануюче над земними царями», виявляється блудницею Вавілонською, «вином ярості розпусти її впилалися всі народи: царі землі з нею блудили і купці землі від сили розкоші її збагатили». Все це є злочинною величчю, зведеною на крові «святих Божих», і буде вона зметена світовою катастрофою. Потім оновлена світобудова, очистившись від скверни, вступає до нового буття; той, хто мужньо витримав випробування, буде нагороджений, а «боягузливі» будуть осоромлені.

Розвиток християнства у II—III ст. Церковна історія представляє розвиток перших християнських общин як єдиної релігійної течії, від якої відгалужувалися окремі групи заблудлих — еретиків, що спотворювали вчення Христа та його апостолів. Вперше подібне висвітлення у IV ст. н.е. дав Євсевій, єпископ Кесарійський у праці «Церковна історія». Аналіз ранньохристиянських текстів і свідчення античних авторів показали повну невідповідність цієї картини дійсній історії Раннього християнства. У кінці I — на поч. II ст. н.е. існували численні общини віруючих у Христа, але найчастіше їх релігійні уявлення сильно різнили, жодного загально визнаного вчення не існувало. Окремі проповідники, що переходили з общини в общину, викладали вчення Христа, спираючись на різні релігійні твори. Одні вірили у швидке вторинне пришестя Христа і закликали відмовитися від сімейного життя і всіх життєвих благ, готуючись до кінця світу. Інші додержувалися більш спокійних уявлень. Деякі з християн вважали, що, перш ніж зробитися членом християнської общини, неофіт повинен прийняти іудейську релігію і здійснити всі прийняті обряди. Проти цих іудео-християн виступали прихильники проповідника Павла, які наполягали на тому, що релігійне вчення Христа є заміною іудейської релігії, а тому нові члени християнських общин не зобов'язані виконувати іудейські релігійні обряди.

У ряді общин, що виникли в Сирії, Єгипті, Малій Азії, одержало поширення вчення проповідників Василіда, Валентина, Сатурніна і Маркіона, що називали себе гностиками. Поєднуючи дуалістичні тези давньоіранських релігійних уявлень (боротьба світлого божества неба з темним початком матерії, духів світла — ангелів і духів пітьми — чортів), ідеалістичної грецької філософії та ідей Філона про Логос, проповідники гностичних учень вважали, що світ перебуває у злі і це зло аж ніяк не могло бути створене Богом. Звідси випливало, що світ був створений або обмеженою у своїй могутності, або злою силою, яку гностики іменували Деміургом. Вищий Бог живе у позаматеріальній сфері — трансцендентному світі, однак із співчуття він направляє до людей своїх посланців — еонів, щоб навчити їх, як звільнитися з-під влади Деміурга. Одним з еонів був Христос — Параклет (Утішник) людей. Деякі гностичні секти ототожнювали Деміурга з Богом єврейської релігії — Яхве і, відповідно, розглядали євреїв як народ, обраний, щоб перешкодити спасительній місії посланців Вищого Бога. Своє вчення

про еонів вони називали гносісом (пізнанням). В II ст. н.е. гностичні вчення одержали широке розповсюдження серед членів ранньохристиянських общин.

Поширення євангельських оповідань, в яких Христос зображувався у вигляді реальної людської особистості, викликало своєрідну реакцію. Намагаючись примирити вчення гностиків з євангельськими оповідями, деякі з проповідників стверджували, що втілення Логосу (си на Божого) у земній людині було не реальним, а лише удаваним, ілюзорним. Прихильники цього вчення називали себе докетами (від грец. «докео» — здаватися). Усі перераховані вище групи і ряд їх відгалужень провадили між собою запеклу полемічну боротьбу, в якій лише поступово одержували перевагу прихильники поглядів апостола Павла і євангельських оповідей. До кінця II — початку III ст. н.е. вони стали вважати себе єдиними істинними, ортодоксальними християнами, називаючи представників інших течій єретиками.

Найдавніші общини, що вірили в Месію — Христа, спочатку склалися з нижчих верств міського населення — рабів, вільновідпущеників, дрібних ремісників і торгівців. Лише наприкінці II і особливо в III ст. н.е. загострення соціально-політичної обстановки в Римській імперії призвело до появи серед християн спочатку окремих представників, а пізніше — багатьох знатних рабовласників, воїнів і державних службовців імперської адміністрації. Члени ранньохристиянських общин збиралися на свої молитовні збори в нічні або вранішні години. Найчастіше вони відбувалися в укритих від сторонніх місцях, у замських будинках, сараях, іноді в склепах померлих членів общини, підземних цвинтарях — катакомбах. Зібрані співали хором гімни на честь Христа, слухали повчання і проповіді кожного, хто вважав себе «знарядям духу Бога», зачитували оповіді про Христа. Закінчувалися збори спільною трапезою, що складалась з білого хліба і розведеного водою червоного вина. Зборами керував виборний общиною старшина — пресвітер, якому допомагали служителі і служительки — диякони й дияконіси. З часом у великих общинах стали з'являтися особливі господарчі керівники — єпископи.

Змінювалося і становище керівників християнських общин. Якщо спочатку пресвітери і єпископи нічим не відрізнялися від маси рядових членів, то по мірі вступу в ряди общин заможних і знатних осіб саме з їх середовища стали обиратися старшини. В другій половині III ст. н.е. єпископи стають одноособовими керівниками общин, що спираються на пресвітерів і дияконів. Зникають дияконіси, устанавлюється спеціальний (білий) одяг для кліриків, як стали називати старшин і священнослужителів. Тільки клірики могли проводити молитовні збори і здійснювати служіння Христу. З'являються святкові богослужіння, що проводились за спеціальним ритуалом. Особливо урочисто відзначалося у весняні місяці свято на честь воскресіння Христа. Спочатку представлялася смерть і поховання Месії, ритуал яких був запозичений з аналогічних свят на честь Осіріса, а потім — радість з приводу воскресіння Христа. Це свято християни, так само як і євреї, стали називати Великоднем.

Змінилося і пояснення заключної спільної трапези. Тепер вона стала зображати містичне єднання віруючих з божеством шляхом поїдання шматка тіла (шматочок білого хліба) і крові (ковток червоного вина) Бога. Змінилося і матеріальне становище общин. Якщо у кінці I — на поч. II ст. н.е. єдиним видом поповнення коштів общини були добровільні внески її членів, то в III ст. н.е. багато общин володіли землями, будинками і рабами, отриманими згідно заповітів багатих віруючих, що сподівались через великі пожертвування одержати вічне блаженство в потойбічному світі. Таким чином, до початку III ст. н.е. християнські общини перетворилися з невеликих сектантських груп у могутню суспільну силу, що змусило правителів Римської імперії звернути саму серйозну увагу на взаємини імператорської влади і християнських релігійних об'єднань.

У найдавніший період свого існування (кінець I — початок II ст. н.е.) християнські общини викликали підозру і неприязне ставлення з боку імператорів і римської провінційної адмініст-

рації. У період правління Траяна був виданий спеціальний едикт, що заборонив таємні збіговиська і товариства. Крім того, від жителів Італії і провінцій вимагали офіційної участі в культурі імператора, тобто у жертвоприношенні перед його статуєю і жертвному бенкеті. Від цього були звільнені тільки іудеї, що було їх привілеєм, інші ж піддані Римської імперії повинні були як доказ своєї політичної лояльності брати участь в культурі генії імператорів та їх обожнених попередників. Зрозуміло, що члени сектантських общин не могли шанувати статуй і брати участь у жертвних бенкетах. Крім того, приваблюючи у свої общини рабів і найбільш вільних, вони викликали невдоволення як рабовласників, так і римської адміністрації. Сектантські збори, що відбувалися по ночах або на світанку, обкутані серпанком таємничості, ще більш посилювали атмосферу недоброзичливості. Також підозри щодо християн всіляко нагніталися і підігрівалися жерцями місцевих храмів, торгівцями жертвними тваринами, ремісниками, що обслуговуючи місцеві культури, виготовляли зображення божества й інші священні предмети. Про збори християнських общин розповідали, що на них при непристойних обрядах шанується божество з ослиною головою, що члени общин дозволяють собі аморальні вчинки.

Література і мистецтво Ранняго християнства. Зухвала поведінка окремих християн стосовно вірувань і культу більшості населення іноді приводила до розправ над їх общинами. Особливо підозріло адміністрація почала ставитися до таємних общин і зборів після іудейських повстань. Все це поставило перед християнськими общинами завдання пояснення сутності їх вірувань з метою відмежування від іудейських повстанців. У середині II ст. н.е. імператору Антоніну Пію були адресовані дві праці християнських публіцистів Арістіда і Юстина, в яких автори прагнули переконати імператора в наклепницькому характері обвинувачень, покладених на християн їх ідеологічними конкурентами і суперниками. Подібні захисні твори («Апології») з'являлися і пізніше. Так виникла ціла ранньохристиянська література.

Першою авторською індивідуальністю в історії християнської літератури латинською мовою став Квінт Септимій Тертулліан (160-200). Джерелом усіх помилок і ересей він вважав античну філософію. Якщо сучасні йому грецькі церковні мислителі працювали над приведенням біблійного переказу й античної філософської традиції в цілісну закруглену систему, то Тертулліан не пропускає жодного випадку зловтишно підкреслити провалля між вірою й умоглядом: «Що спільного між філософом і християнином? Між учнем Греції й учнем Неба? Між шукачем істини і шукачем вічного життя?» Емоційний фон мислення Тертулліана — характерна для його кризового часу і для молодого християнства туга за есхатологічною розв'язкою; імперському суспільному порядку він протиставляє космополітизм і моральний бойкот політики: «Для нас немає справ більш далеких, ніж державні. Ми визнаємо для всіх тільки одну державу — світобудову».

Луцій Фірман Лактанцій (240-320) зміг здійснити синтез християнських і класичних начал для потреб християнської проповіді (пізніше його беззгідставно назвали «християнським Цицероном»). Правда, зроблено це було дорогою ціною: якщо християнська віра всередині такого синтезу втрачає глибину, то антична культура зводиться до стилістичного блиску і загальних місць моральної філософії, позбавленої наукового духу (саме в Лактанція досягнення космології вперше оцінюються як небезпека для віри).

Амвросій Медіоланський (IV ст.), аристократ за народженням, проти своєї волі очолив єпископат Медіолану. Він авторитарно керував церковною общиною і, вважаючи духовну владу вищою від світської, вступив з нею у протистояння. По-суті, Амвросій передбачив важливий для Середньовіччя тип католицького прелата, владного, ділового і розпорядницького, що рішуче втручається в політичні чвари і не боїться сперечатися зі світською владою. У своїх пристрасних проповідях він засуджував багатство, стверджуючи, що всі люди мають однакові права на життя і щастя.

Ієронім Стридонський (342-420), письменник і богослов, метався між захватом перед античною культурою та її запереченням в ім'я віри: «Я, злочасний, постився, щоб читати Ціцерона. Після щоденних молитовних пильнувань, після ридань, що вириваються із самих надгрудей моєю пам'яттю про здійснені гріхи, руки мої розкривали Плавта! Якщо ж, повертаючись до самого себе, я примушував себе читати пророків, мене відштовхувала груба мова: сліпими своїми очима я не міг бачити світла і звинувачував у цьому не очі, а сонце». Аскет, який нищить у собі мирські помисли й одночасно вивчає просторікування римського комедіографа про вино, жінок і походеньки, — це культурно-історичний образ, повний значення; без нього не може бути зрозуміле середньовічне сприйняття античної культури. Якби, однак, Ієронім не прийняв на себе цього внутрішнього конфлікту, він не зміг би виконати своєї головної справи — перекладу Біблії латиною (цей переклад був названий «Вульгата»); для цієї справи (не тільки ідеологічної, але й літературної) потрібна була людина, що поєднала б християнський інтерес до Біблії з історико-культурною ерудицією і тонким відчуттям своєї рідної мови. Значення цієї праці для контакту між тисячолітніми культурними традиціями з навряд чи може бути переоцінене.

Північна Африка дала в IV ст. письменника, який найбільш повно і змістовно здійснив на грані Античності і Середньовіччя синтез християнських традицій і старожитньої культури, — Аврелія Августина (354-430). Головним новаторством Августина було відкриття двох проблем, знехтуваних античною думкою. Одна з цих проблем — динаміка становлення людської особистості з її кризами і переломами; інша — динаміка загальнолюдської історії з її внутрішньою суперечливістю. Першій проблемі присвячена «Сповідь» (400) — автобіографія, яка змальовує внутрішній розвиток Августина, починаючи з дитинства, і приділяє особливу увагу драмам душевних конфліктів. З недосяжною для античної культури глибиною самоаналізу письменник зумів показати двоїстість психологічних глибин; одним з перших він поставив проблему підсвідомості. При цьому особистісні тенденції філософії Августина сполучаються з теологічною доктриною приречення, що ставить моральний вибір людини в залежність від рішення Божества. Від констатації темних «безодень» душі Августин приходять до необхідності благодаті, що виводить особистість з порочної тотожності собі і тим самим спасає.

Іншій проблемі — містичному осмисленню історії — присвячений трактат «Про град Божий», написаний під враженням від розгрому Риму готами в 410 р. Історичний процес тут підданий періодизації, що зробила самий широкий вплив на середньовічну історіографію. Августин вбачає два протилежні за своєю суттю види людської спільності — два «гради» (в античному значенні слова, тобто два «міста-держави» — поліси): «град земний», тобто світ громадянської цивілізації, заснований «на любові до себе, доведеної до презирства до Бога», і «град Божий», тобто духовну спільність братів по вірі, засновану «на любові до Бога, доведеної до презирства до себе». «Град Божий» не цілком тотожний емпіричній церкві, хоча нерозривно з нею зв'язаний, і зовсім не тотожний ідеалу політичної теократії, у дусі якого, концепцію Августина розуміло все Середньовіччя, хоча Августин сам підкреслює «сторонність» свого «граду Божого» і застерігає від практичного «прикладання» його до політичної реальності.

У трактаті «Про град Божий» знайдені влучні і виразні слова для критики пізноантичної цивілізації, жорстоких і хтивих видовищ, бездумного настрою римлян, що колись з радістю завойовували чужі міста, а тепер скаржаться, коли взяли і розграбували їхнє власне місто; нарешті, «братовбивчого» духу імперії як такої, тому що засновником першого за часом міста, як нагадує Августин, був братовбивця Каїн, а засновником першого за значенням міста, тобто Риму, — був братовбивця Ромул. Однак всяке насильство — від насильства над дитиною в школі, описаного в «Сповіді», до державного насильства — для Августина є закономір-

ним наслідком гріховної зіпсованості людської природи і тому гідне осуду, але, з його погляду, є неминучим.

До середини II ст. н.е. не було ніяких зображень Христа й інших персонажів християнської міфології. В другій половині II ст. н.е. з'явилися зображення Христа у вигляді доброго пастиря, що несе на плечах заблудлу вівцю, чи у вигляді молодого чоловіка з довгим русявим волоссям, що спускається на плечі, і такою ж бородою, одягненого в рожеву туніку з накинутим на неї блакитним плащем. Пізніше з'явилися зображення матері Христа з дитиною на руках, запозичені з культів Кібели та Ісіді. Стали зображувати також проповідника Іоанна Хрестителя й апостолів. Уперше подібні зображення з'явилися в Александрії Єгипетській у III ст. н.е. на стінах спеціальних молитовних будинків або на особливих дошках, прикрашених квітами, перед якими віруючі ставили запалені світильники.

РОЗДІЛ V КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ

Становлення візантійської культури відбувалось у тих областях Східної Римської імперії, де еллінська культура здавна взаємодіяла з культурами Стародавнього Сходу. На відміну від Західної, Східна імперія не зазнала катастрофічних руйнувань, у ній збереглися античні міста, розвинуті ремесла, міцні торгівельні зв'язки. Панівний клас економічно менш виснаженої Східної імперії зумів врятувати від загибелі свою державу, а могутня імператорська влада успішно протистояла відцентровим феодалним силам. Нарешті, у Візантії довго зберігались елементи рабовласницького ладу, тому перехід від Античності до Середньовіччя здійснювався на базі наступності античної культури. В цілому ж Візантія виступила хранителькою сутнісних сторін античної спадщини у її зв'язках із стародавніми цивілізаціями Близького Сходу. Історія візантійської культури поділяється на такі періоди: 1) Ранньовізантійський (IV — перша половина IX ст.), 2) Середньовізантійський (друга половина IX — XII ст.), 3) Пізньовізантійський (XIII — перша половина XV ст.).

1. Культура Ранньовізантійського періоду. Імператор Константин у 324-330 рр. побудував «Новий Рим» на місці Візантія, стародавньої грецької колонії на Босфорі. У 395 р. відбувся офіційний розкол Римської імперії на Західну і Східну й доля обох частин склалась порізно. Криза рабовласницького суспільства, яка супроводжувалась вторгненням германських племен, призвела, зрештою, до загибелі Західної Римської імперії, у той час як Східна збереглась як держава. У початковий період в межі Східної імперії входило все Східне Середземномор'я з переважно еллінізованим населенням. По-суті, Візантія залишилась єдиним легітимним спадкоємцем Риму; навіть її піддані називали її «Римською (по-грецьки «Ромейською») імперією», а себе «ромеями». У зв'язку з цим, суттєвою рисою візантійської державної доктрини було відновлення єдності Римської імперії. В VI ст. за імператора (грец. — василевса) Юстиніана I після багаторічних воєн під владу імперії були повернені Італія з Римом і Равенно, північна Африка з Карфагеном і частина Іспанії.

Однак у VII ст. вигляд Середземномор'я був зовсім перетворений у результаті навали арабів і слов'ян. Рабовласницька система виявилась неспроможною справитися з новими викликами історії. Імперія втратила найбагатші землі Сходу, Єгипет і африканське узбережжя, а її сильно скорочені балканські володіння виявилися відірваними від західноєвропейського світу. Для того, щоб зберегти свою державність, Ромейській імперії у VII—VIII ст. довелося здійснити перехід до феодалних принципів організації влади і війська. Основою армії ставав стратіот — воїн-селянин, наділений землею з умовою несення військової служби. Територія країни була поділена на феми — провінції, очолювані стратигами — намісниками, що володіли усією повнотою влади. Поступово формується прошарок фемної аристократії, яка стала вимагати політичних привілеїв і здійснення перерозподілу монастирських земель, на основі чого й виникає рух *іконоборства**. Втім, воно зустріло шалений опір чернецтва й вищого духовенства, який оформився в рух іконошанування. Боротьба тривала понад століття й завершилась тільки тоді, коли цілі іконоборства були досягнуті: монастирі ослабли, а держава і фемина знать одержала земельні фонди для збільшення феодалного війська.

У ранньовізантійський період відбувалося формування візантійської культури як системи організації духовного життя суспільства. Народжувалася принципово нова культура, пронизана християнським світоглядом. На протязі IV—V ст. у гострій ідейній боротьбі християнський монотеїзм приходив на зміну язичницькому політеїзму.

Релігійна боротьба. Офіційна церква була багатою організацією, що володіла майном, землею, рабами. В основі її — ієрархія кліру: церковні громади на чолі з пресвітерами об'єднували віруючих; над пресвітерами стояли єпископи з єпархіями, над єпископами — архієпископи й митрополити, а над ними — патріархи. Цих останніх було п'ятеро: римський, алекса-

ндрійський, константинопольський, антіохійський та єрусалимський. З них римський та александрійський патріархи мали титул папи. Фактичним головою усієї церковної ієрархії був імператор — він скликав собори, призначав посадових осіб й навіть втручався у теологічні суперечки. Однак, незважаючи на усталення структури церкви, її чітку організацію, дискусії, розколи і єретичні рухи не припинились, а навпаки, набули особливої гостроти.

В основі цих незгод — невирішеність питання про відносини між світською владою; хоч саме Константин I виступив організатором й реальним керівником християнської ієрархії, це глибоко суперечило ідеології раннього християнства, яке формувалось в умовах принципового протистояння зі світською владою. Центром ідейного протистояння стала Александрія Єгипетська — одне з найбільших й найрозвиненіших міст епохи Античності. Саме тут пресвітер Арій та патріарх Афанасій заклали підвалини тринітарного питання — про сутність Трійці, — яке потрясло християнський світ більше, ніж тисячу років. Ініціатором полеміки був Арій (III ст. н.е.). Згідно його вчення, друга особа Трійці, Бог-Син (Христос-Логос), хоча і є найбільш довершеним творінням Божим (Бога-Отця), однак він все-таки є творінням, він є Сином Божим «не по сутності, а по благодаті». Так само й Святий Дух — третя іпостась Трійці — не є споконвічним, він, як і Христос, був створений, але не Богом-Отцем, а Богом-Сином — Христом. Таким чином, заперечувався один з основних догматів офіційної християнської церкви про єдиносущність Бога-Отця і Бога-Сина: Христос як «творіння» опинявся нижче від Саваофа. Це підірвало авторитет церкви як хранительки Одкровення, абсолютність якого засновувалась на вірі у божественність Ісуса Христа. Таке розуміння Христа відокремлювало його від абсолютного Бога-Отця й наближало до створеного світу, звідки витікало схвалення мирського життя й утвердження примату світської влади над церквою. Тому аріанство стало християнством мирян (переважно заможних городян і воїнів, пізніше — воїнів-варварів). Той самий мирський дух Арій вніс і до релігійного життя (аріанство дозволяло, залишаючись мирською людиною, сподіватись на спасіння душі), і до богословської літератури.

Головним антагоністом Арія був Афанасій — несахитний захисник ортодоксального християнства. Він твердив, що Бог-Син існує споконвічно, а не створений Богом-Отцем; звідси виводив, що «тілесна оболонка» Ісуса Христа є «манією», «ілюзією», «формою», якої набрав Бог-Син для свого перебування на землі, і тільки смерть тіла дозволила йому знову повернутись до свого істинного образу. Подібне бачення надзвичайно посилює притаманний християнству аскетичний дух і стало основою для виникнення чернецького руху. Пропагуючи аскетизм, Афанасій написав біографію одного з перших єгипетських аскетів Антонія Великого (II—III ст.), яка стала взірцем для авторів жанру *агіографії**. Із цього твору ми довідуємося, що народився святий у Верхньому Єгипті; близько 270 р. роздав майно і пішов у пустиню, де практикував *аскезу**. Там він боровся з демонами, що спокушали його в образі диких тварин. Після подолання цих випробувань, він створив зі своїх послідовників першу общину *анакоретів**, яка стала прообразом монастирів.

З метою відновлення єдності християнства Константин скликає у 325 р. у місті Нікеї (Мала Азія) собор усіх єпископів Сходу і Заходу. Сам імператор, хоч ще й не хрестився, головував на соборі й підтримував афанасійців: Арій був проклятий і висланий, аріанство оголошене єресью. Собор виробив *Символ віри**, який став однією з підвалин християнської церкви.

Однак, греко-римське язичництво у своїй довершеній формі неоплатонізму продовжувало чинити дієвий опір новій релігії. Наступ християнства змушує неоплатонізм оформитись в універсальну світоглядну структуру, що намагається охопити всі галузі духовної творчості і життя. Кульмінаційні події боротьби християнства і неоплатонізму відбулися у роки правління імператора Юліана, якого християни прозвали «Відступником» (361-363). В його особі язичництво висунуло гідного противника войовничим християнам: людина фанатичної переконаності і надзвичайної енергії, Юліан боровся за відродження політеїзму усіма можливими за-

собами — позбавив християнську церкву державних дотацій, заборонив християнам викладати у школах, займати вищі посади в армії, писав спрямовані проти християнства трактати. Також спробував реформувати язичницьку релігію: об'єднати жрецтво, організувати його за ієрархічним принципом, створити язичницьке чернецтво, впровадити звичай покаяння, практику благодійності, піднести моральний рівень священнослужителів. Втім, справа Юліана зазнала невдачі: згідно легенди, імператор був смертельно поранений під час бою з персами стрілою воїна-християнина. Його наступник скасував всі нововведення і повністю відновив панівне й навіть монополльне становище християнської церкви. Однак, християнство, переміши політично, могло боротись з авторитетом язичництва в галузі філософії і художньої творчості лише одним шляхом — якнайповніше засвоюючи норми й досягнення самої язичницької культури.

У вирішенні цього завдання основна заслуга належить Каппадокійському гуртку (IV ст.), який стає визначним центром церковної політики й церковної освіченості на грецькому сході імперії. Вождем гуртка був Василій Кесарійський, або Великий. Він наполегливо боровся з арианством й виступав проти змирщення церкви, вважаючи, що поки людина відволікається земним, вона не зможе пізнати істину, тому зречення світу — це єдиний шлях до Бога. Лише відмовившись від дому, сім'ї, батьківщини, власності, професії, науки людина може «підготувати серце» до сприйняття християнської науки. Отже, тільки відлюдник-аскет може стати справжнім християнином. У зв'язку з цим Василій обгрунтовував необхідність чернецтва і навіть склав статут монастирського життя. Найвідоміша праця Василія — «Дев'ять бесід на шість днів творіння» («Шестоднев») — цикл проповідей на тему оповіді про створення світу з «Книги Буття». Сполучення серйозних космологічних думок, цікавого матеріалу, популярної античної вченості і дуже жвавого викладу зробили «Шестоднев» у Середні віки популярним читанням.

Григорій Назіанзин або Богослов намагався поєднати арианство й нікейство, застосовуючи для цього методи неоплатонізму. Основні зусилля Григорія були спрямовані на пошуки адекватного опису християнської концепції ступенів пізнання Бога у термінах філософії. Його автобіографічні поеми «Про моє життя», «Про мою долю», «Про страждання моєї душі» відзначені глибоким психологізмом. Третій член каппадокійського гуртка Григорій Ніський був великим майстром філософської прози. По-суті, він розробив теоретичні основи християнської ексегетики* і вплинув на середньовічну літературу — не тільки візантійську, але і західну — широким застосуванням хитромудрих *алегорій**

Справу каппадокійського гуртка продовжив антіохійський проповідник Іоанн, названий за свою красномовність Хризостомом (Златоустом). Він досяг надзвичайної популярності своїми проповідями й незалежною позицією під час сутичок міського люду з владою. Його красномовство мало пристрасний, бурхливий, захопливий характер. Проповідник бачив головний засіб оздоровлення імперії у моральній монополії християнської церкви й він намагався встановити цю монополію у всіх сферах приватного й суспільного життя. У проповідях Іоанна визначались обов'язки християнина у стосунках між людиною і Богом, паном і рабом, багатим й бідним, чоловіком й жінкою, батьками й дітьми. Він проповідував аскетизм, називаючи піст «їжею душі». Моральна реформа Іоанна не сподобалась знаті, очолюваній імператрицею (грец. василіссою) Євдоксією й Іоанн був відправлений у заслання, де і помер.

Завершенням формування християнської картини світу став релігійно-філософський твір «Ареопагітики» (друга пол. V ст. н.е.), автор якого багато в чому скористався методологією неоплатонізму. У центрі концепції «Ареопагітики» ідея трансцендентності Бога: «Бог є вище всякого знання й вище всякого буття». Однак, створивши світ, Бог прагне бути пізнаним і являє себе на рівні буття у вигляді особливих енергій — божественних «розподілень», які є основою ієрархічного устрою Всесвіту і християнської церкви як його моделі. Однак, наблизити

ся до Бога, осягти його розумом неможливо — тільки відмовившись від раціонального, наукового пізнання і ставши на шлях духовного самозаглиблення, християнин може розпочати сходження до Бога. Для цього необхідно, щоб «замовк розум» й душа занурилась в містичний стан «повного знання» в акті надчуттєвого й надрозумного єднання з Богом, тобто, у сферу несвідомого психічного або «континуальної свідомості».

Разом з тим, дискусії всередині християнської релігії не припинялися. У 430-х рр. у Сирії виникло нове єретичне вчення — несторіанство, назване по імені глави руху константинопольського патріарха Несторія. Несторіани критикували догмат про троїстість Бога і вважали Христа людиною, що стала месією в силу зішесття на неї Святого Духа. Основне ядро несторіан складало духівництво і купецтво східних провінцій Месопотамії, Сирії, Єгипту, настроєного по-сепаратистському стосовно центрального уряду й ортодоксальної церкви. Значного поширення у ранній Візантії одержало монофізитство. На відміну від аріан і несторіан монофізити вважали, що Христос володіє лише однією і притому божественною природою. Вони вимагали від духівництва відмови від розкоші і земних благ, що викликало до них співчуття народних мас. Для купців, великих землевласників, вищого духівництва провінцій монофізитство також було прапором сепаратизму.

У VIII — першій половині IX ст. здійсненням ревізії православного вчення зайнявся рух *іконоборства**. В основу його концепції був покладений головний догмат християнства про єдність у Трійці трьох божественних іпостасей. Всі вони не можуть бути осягнуті людським розумом, а тим більше бути представлені в антропоморфному образі, тому будь-яка спроба зобразити Христа кличе за собою єретичні помилки. Тому в іконошануванні іконоборці бачили прояви грубого фетишизму, відродження язичницького культу, відхід від духовних ідеалів раннього християнства. У цілому, іконоборці виходили з прагнення зберегти за християнським богослужінням піднесену духовність, очистити його від тілесних елементів і пережитків греко-римської чуттєвості. На формування іконоборських доктрин зробили певний вплив релігійно-естетичні ідеї юдаїзму й ісламу, в основу яких було покладене уявлення про непізнанність єдиного верховного божества — Абсолюту. В усякому разі, в естетичці іконоборців простежується вплив художніх пошуків ісламського мистецтва, що замінило зображення людини складною декоративною орнаментикою і вишуканою символікою.

Своєю радикальною критикою ортодоксального християнства іконоборство спонукало до пожвавлення старих єретичних рухів (несторіанства, монофізитства) й виникнення нових. Одним з найбільших за своїм розмахом й за своїми наслідками був народно-єретичний рух павликіан. Він виник наприкінці VII ст. у Вірменії, але особливо значного поширення одержав у VIII—IX ст. у Малій Азії. Павликіани вимагали відновлення рівності, як у ранньохристиянських громадах, яку вони розуміли не тільки як рівність перед Богом, але і як соціальну рівність. Їх релігійне вчення мало дуалістичний характер: Всесвіт уявлявся їм розділеним на два ворожих світи — царство Бога і царство сатани, на світ духовний і світ матеріальний. Панівну церкву з її багатствами вони відносили до царства сатани. Павликіани вимагали спрощення богослужіння, знищення церковної ієрархії і шанування ікон, ліквідації чернецтва.

Павликіани й послідовники інших єретичних течій на початку IX ст. підтримали Фому Слов'янина, який проголосив себе імператором і виступив проти центральної влади. Протягом року бунтівники тримали в облозі Константинополь. Лише з величезними зусиллями урядові вдалося придушити повстання. Реальна небезпека змусила панівний клас перебороти розкол у своїх рядах, викликаний іконоборством. Імператриця Феодора відновила у 843 р. іконошанування. Однак павликіанський рух не припинявся, а в X ст. поширився і на Балкани, де, злившись з єретичним рухом селянських мас Болгарії, став однією зі складових частин богомильства.

Успіхи іконоборства та єретичних рухів викликали необхідність систематизації християнського богослов'я, що знайшло відображення у діяльності іконошанувальників, зокрема, у творах найвидатніших з них — Дамаскіна і Студита. Іоанн Дамаскін (перша половина VIII ст.) у своїй праці «Джерело знання» систематизував всю суму знань християнського богослов'я, почерпнуту ним з Біблії і творів Отців церкви, виводячи все суще з єдиного принципу — Бога. Згідно цієї концепції, Бог — споконвічний, непізнаваний початок світу, джерело і ціль буття. Природа — не тільки творіння Бога, але і розкриття його божественної мудрості. Важливе місце у концепції Дамаскіна займає християнська антропологія. Людина — це свого роду мікрокосм, маленький Всесвіт, створений гармонійно й мудро з розумної душі і плоти. Людина поставлена в центрі світобудови, світ створений для людини, і спокутна жертва Христа здійснена для спасіння людства.

Щодо питання про ікони, то Іоанн Дамаскін розробив градацію образів за ступенем їх наближення до оригіналу. Декілька зображень дані нам самим Богом, інші служать для передачі знань про них. Причому можуть бути відображені й духовні сутності — в тому вигляді, якими вони являються Святим отцям. Непередавана тільки природа небесного Бога, тому на іконах можна представити тільки земне життя Христа. Дамаскін вказував й на те, що ікони не являються просто зображеннями: вони є носіями посланої згори благодаті.

Дамаскін, вирішуючи завдання впорядкування наук під егідою релігійної догми й на основі аристотелівської логіки, заклав основи схоластичного методу, згідно якого наука і взагалі будь-яке знання мають право на існування лише у тій мірі, в якій вони підтверджують Святе Письмо.

Інший ідеолог *ортодоксального** богослов'я — Феодор Студит (друга половина VIII — початок IX ст.) у своїй величезній літературній спадщині — богословських трактатах, промовах, листах, наставляннях ченцям і релігійних гімнах — узагальнив всю аргументацію іконошанувальників проти їх ідейних супротивників. Його твори перейняли аскетичною ідеологією, ідеалізацією чернечого життя, безкомпромісною полемікою проти іконоборців. Він організував у Константинополі Студитський монастир, що став цитаделлю й ідейним оплотом ортодоксального православ'я.

Освіта. У містах імперії знання грамоти було звичайним не тільки для вищих, але й для середніх і навіть нижчих верств населення. Різне падіння рівня освіченості і скорочення числа грамотних людей мали місце лише в часи іконоборства (VII—VIII ст.), в умовах загальної кризи і навали варварів. Тягу до навчання стимулював стійкий попит держави на освічених людей, необхідних для поповнення штату численного чиновництва. Вже в IX ст., в умовах зміцнення апарату влади, почалося нове піднесення освіти.

Візантія не знала єдиної загальної системи освіти, хоча мережа шкільних установ була тут досить широкою. Організація школи, склад дисциплін і порядок навчання були укладковані від Античності й організовані за системою *семи вільних мистецтв**. Школи поділялися на два рівні: початкову й середню. У початковій школі діти з 6-9 років навчалися читанню, письму, лічбі, основам вірвчення й елементам світської і біблійної історії. Замість Гомера читали «Псалтир» — головний підручник школярів. Школи були як платними — приватними, так і безкоштовними — монастирськими, церковними, міськими, доступними навіть для бідняків. Всю сукупність наук визначали як «філософію» — чисто теоретичне знання. До практичного відносили етику, політику, юриспруденцію. Знання ж про фізичні чи хімічні властивості речовин, що здобуваються дослідним шляхом, вважалися не наукою, а ремеслом. З перемогою християнства науку поділяли також на священну і світську, причому перша оголошувалася пані, а друга її служницею.

Середня, платна школа, створювана звичайно приватно самими викладачами, була рідкістю навіть у великих містах. Продовжували освіту головним чином у столиці. Самого по собі

поняття «вищої освіти» візантійці не знали, хоча серед них було чимало високоосвічених людей. Вищих ступіней знання вони досягали часом самостійно, але частіше через навчання за приватною угодою в ерудитів (риторів, філософів, правознавців). У IV—VI ст. своїми вченими славилися Афіни, Антіохія, Бейрут, Газа, Александрія — найбільші осередки вищої освіченості, центри античного знання. Однак у другій половині VI—VII ст. вони занепадали. У V ст. згоріла дощенту Александрійська бібліотека і була вбита фанатиками-християнами Іпатія — жінка-вчений, математик, астроном й неоплатонік. Особливим едиктом Юстиніан I закрав школу філософів-неоплатоніків в Афінах, підводячи остаточну риску під античною епохою. Єдиним великим розсадником ученості надовго став Константинополь, а з XII ст. також Фессалоніка і Трапезунд.

Наука. Філософія в ту епоху була невіддільна від богослов'я: обидва поняття були майже синонімами. Розробляючи християнську богословську доктрину, здатну вистояти в ідейній боротьбі з язичеством, іншими культурами і ересями, візантійські богослови спиралась на деякі вчення Античності. Як і західні схоласти, вони приділяли особливу увагу логіці Арістотеля. Однак, розробка теологічних тонкощів сполучалася з примітивізацією знання про світобудову: ніщо не повинно було суперечити Біблії. Гігантський культурний переворот, що супроводжував торжество християнства, захопив практично всі сфери духовного життя суспільства, основу якого складала відтепер теологічна ідея. Прикладом заміщення античної космогонії біблійним міфом про створення й устрій Всесвіту є «Християнська топографія» Козьми Індікоплова. Повідомляючи досить точні дані про шляхи сполучень і народи, яких вони зв'язували, про природу Африки, Аравії й Індії, Козьма пише про Землю як про плаский чотирикутник, оточений водою і накритий твердим небесним склепінням.

Разом з тим, всупереч принципів недовіри до пізнань старожитніх, потреби сільського господарства, ремесла, іригації, суднобудування, зодчества, фортифікації, медицини і т.д. диктували необхідність зберігати і розвивати знання, здобуті емпіричним шляхом. Ромеї не тільки вивчали праці Галена і Гіппократа — вони удосконалювали діагностику, хірургію, анти-септику, розширювали набір ліків. Подібним був стан справ у виробництві скла, мозаїчної смальти, фарб, кераміки, емалей, у металургії, ювелірній справі — у всьому цьому майстерність ромеїв знайшла міжнародне визнання.

У IV—VI ст. одна група візантійських істориків завершує розвиток античної історіографії, інша закладає основи хронографії — середньовічної християнської історіографії. Найвидатнішим серед перших був придворний сановник Прокопій Кесарійський (VI ст.), очевидець важливих подій. Він створив широку історичну панораму — «Історію воєн Юстиніана з персами, вандалами і готами». Друга праця Прокопія «Про будівлі Юстиніана» є придворним панегіриком: у ній аж роїться від безсоромно перебільшених комплементів Юстиніану і василіссі Феодорі. У той же час цей твір є надзвичайно цінним півником і досконалим джерелом для дослідника історії культури і географії епохи Юстиніана. У шести коротких книгах Прокопій знайомить читача із сакральним, світським і воєнним будівництвом Юстиніана у Константинополі і на перському кордоні, розповідає про Вірменію і Чорноморське узбережжя, Європу і Малу Азію, Палестину і Єгипет. Однак, ті ж самі умови деспотизму, які породжують прислужницьку офіційну науку й літературу, можуть покликати до життя і їх протилежність. Одночасно з «Будівлями» Прокопій писав «Таємну історію». Це — скандальна хроніка константинопольського двору, яка увірвала в себе найзілші антиурядові анекдоти і чутки, що пошепки передавались з уст в уста підданими Юстиніана. Так двоїться у творах Прокопія образ володаря: в офіційних трактатах — це мудрий батько своїх підданих, великий будівничий християнської держави, у «Таємній історії» — садист, демон наяву, що оточив себе негідниками і взяв у дружини найрозпуснішу жінку імперії.

Основоположником хронографії був церковний письменник Євсевій Кесарійський (263-339). Характерними ознаками створеної ним хроніки, як і більшості пізніших, були: початок викладу «від створення світу» (від Адама) з коротким оглядом історії старожитніх (народів, що згадуються Біблією, — від халдеїв до римлян), і лише потім — доволі докладна, порічна розповідь про хронологічно близькі автору події, з яких чисто суб'єктивно відбиралися і реструвалися найважливіші. Авторська індивідуальність, аналітичність були далекі хроністу: без жодної критики різні джерела, включаючи легенди й історичні анекдоти, використовувалися з однаковою довірою. Усякого роду чудеса, явища природи, казуси приватного життя героїв і великих битв, державні перевороти і народні нещастя викладалися як рівнозначні факти.

Дуже барвисту пам'ятку представляє собою «Хронографія» Іоанна Малали, що викладає історію всіх народів з найдавніших часів до 563 р. Незважаючи на численні недоліки з точки зору науки, жвавий, барвистий, енергійний стиль викладу гарантував його хроніці успіх. Світова історія перетворилася у переказі Іоанна у казку, примітивну й часто абсурдну, але не позбавлену цікавості; як і будь-який казкар, він оперує образами царів і цариць, закономірно не знаходячи собі матеріалу у світі греко-римської старожитності — з усієї історії республіканського Риму його приваблювало тільки нашестя галлів. По-суті, Малала виробив загальний стиль середньовічного сприйняття історії як череди чудесних, цікавих й повчальних епізодів, в яких проявляється воля Бога.

Художня культура. Християнський світогляд поступово опановував й інші сфери візантійської культури, які можна визначити як власне художні, але до кінця VI ст. і в цій сфері переважали античні традиції. Вони пронизували любовну лірику, епіграми, риторичку й еротичні оповідання, і завжди розповсюджену в імперії епістолографію (листування) як особливий вид літературної творчості, що виходив далеко за рамки обміну письмовою інформацією. Новим, релігійним жанром, що склався у той же час, була церковна поезія гімнів. Величезну роль у її становленні зіграв Роман Солодкосівієць (перша пол. VI ст.) — поет, співак, музикант. Його гімни вирізняє довершена форма, високе напруження почуттів, вишукана мелодика, близька за ритмом до народної пісні. З цим поет сполучає душевну теплоту, цілісність емоції, наївність й щирість моральних оцінок. Часто його релігійна поезія набагато більше говорить про життя того часу, ніж світська лірика.

Яскравий колорит пізньої Античності характерний у IV—VI ст. і для найважливіших сфер візантійського мистецтва (живопису, архітектури, дрібної пластики). Новий, християнський ідейний зміст втілювався спочатку ще в старих формах. Наочно це проявлялося у мозаїчних зображеннях, переважно масштабних. Мозаїки Великого імператорського палацу реалістично представляють сцени з сільського життя, виконані в багатобарвній гамі мозаїки храму-ротонди у Фессалоніці — галерею ліків святих з ясно вираженими індивідуальними характеристиками, як і мозаїки церкви Сан-Вітале в Равенні зі знаменитими зображеннями Юстиніана і Феодори.

Однак в інших мозаїках того ж храму і того ж часу вже чітко проявлена християнська естетика: зображення істот, предметів і явищ відтворювали не дійсність, а символізували релігійні уявлення. Така ж еволюція властива й іншим жанрам візантійського живопису: настінному розпису (фресці) і книжковій мініатюрі. Особливо повно духовна символіка втілена у спеціально створеному в ранній Візантії для цієї мети жанрі живопису — іконі, що стала найбільш характерним й оригінальним видом православного мистецтва. Іконописці володіли і відгостреною технікою майстрів старожитності, і мистецтвом передачі глибокого психологізму, властивого пізноантичному портрету. Але вони переосмислили його з позицій нової ролі зображення і нових естетичних принципів, що утверджували примат духу над матерією: ікона

передавала не стільки вигляд того чи іншого святого, скільки алегорично представляла властиві йому чесноти.

Візантійські архітектори також чудово засвоїли досвід своїх попередників. Збережені донині шедеври зодчества, створені в ранній Візантії, свідчать про глибокі пізнання будівників у математиці і геометрії, у властивостях матеріалів, у законах гармонії й акустики. Неперевершеним шедевром візантійського зодчества був збудований у 532-537 рр. храм св. Софії (Божественної Премудрості) у Константинополі. Споруджений на високому пагорбі, поруч з імператорським палацом й іподромом, помітний далеко з моря й суші, храм св. Софії став не тільки символом могутності Візантії, але й головною святиною християнського Сходу. Двоє великих зодчих, Ісидор й Анфемій зуміли поєднати в цьому храмі монументальність, пластичність, чистоту і строгість ліній античної архітектури з найновішими досягненнями зодчества Сходу — Ірану, Сирії і Малої Азії. Вперше тут була реально втілена ідея грандіозного центрального храму, увінчаного колосальним куполом. За словами Прокопія, глядачам здавалось, що купол уміщений не на кам'яних стовпах, а опущений з висоти небес на золотому ланцюгу. Оптичний ефект ширяння у повітрі купола досягався ще й тим, що біля підніжжя він був оперезаний 40 вікнами, з яких до храму струменіли потоки світла. За Юстиніана весь купол був прикрашений мозаїками; у вершині купола був зображений величезний хрест посеред засіяного зірками неба. Сучасники називали св. Софію чудом світу, «яке затьмарило всю пишноту храму Соломона і представляло собою точне відображення самого неба». Блиск різнокольорових мармурів, мерехтіння золота мозаїк і коштовного начиння, сяяння безлічі лампад, ширяння виблискуючого купола — все це дійсно створювало ілюзію безмежності простору собору, перетворювало його у подобу Космосу, символічно наближало до образу Всесвіту.

У VIII — першій половині IX ст. на художню творчість посилюється вплив релігійної ідеології. Особливої популярності здобувають такі літературні жанри, як *агіографія** й літургійна поезія. Агіографічні твори будувалися згідно строго встановленого канону — розповідалося про батьків героя, його дитинство й отроцтво, чудесне звертання в православ'я, праведне життя, вповнене подвигів благочестя, і, нарешті, про його мученицьку смерть у боротьбі за свої релігійні переконання. Оповідання буяло чудесами, надприродними подіями, різними знаменнями і пророкуваннями. Однак, на відміну від ранньохристиянської агіографії, істотно мінялися час, місце дії та історична ситуація життя героя. Тепер він не мученик, гнаний людьми язичеськими імператорами, а благочестивий чернець, переслідуваний не менш жорстокими правителями-іконоборцями. Разом з тим, за своєю глибинною сутністю, етичними й психологічними характеристиками образ героя залишається незмінним. Він наділяється всією сумою християнських чеснот — благочестям, смиренністю, цнотливістю. Він страждає й сам співчуває всім стражденим і гнаним, він непохитно переносить нещастя і допомагає іншим страждальцям. Звичайно він не тільки чернець-аскет, але й трудівник.

У IX ст. не завмирала і світська поетична творчість. Серед найбільш обдарованих і освічених поетів того часу можна назвати ім'я поетеси Касії. Знатна дівчина надзвичайної вроди й гострого розуму в юності пережила тяжку особисту драму. Коли імператор Феодор обирав собі наречену серед найшляхетніших й прекрасних дівчат імперії, Касія за своїми достоїнствами була першою претенденткою і вже розраховувала стати василіссою ромеїв. Але царствений наречений після розмови з нею, під час якої вона виявила незалежність і свободу суджень, відкинув занадто розумну, з його погляду, претендентку й обрав іншу дівчину. Горда і честолюбна Касія після такої принизливої поразки пішла в монастир й віддалася там літературним заняттям.

У поетичній творчості Касії звучать мотиви ображеного самолюбства, глибокого розчарування, ненависті до невігласів і дурнів. Гріке глузування над дурнями — лейтмотив багатьох

її сентенцій, перейнятих гнівом і презирством. Касія бичує людські пороки: лицемірство, заздрість, підлість, зрадництво, безсоромність, чванство, гордість, пияцтво, обжерливість, легкодумство, вульгарність, облудність. Її вірші дуже суб'єктивні і далекі від конкретної дійсності. Замкнуте життя поетеси наклало відбиток на її творчість. Вона зайнята думами про загальнолюдські проблеми, зосереджена на абстрактних питаннях. Вражає, як мало цікавлять Касію релігійні суперечки її часу.

Як і у всій культурі, в образотворчому мистецтві також простежується співіснування двох течій-суперниць — іконошанування та іконоборства. Якщо у творчості іконоборців домінували абстрактно-символічні образи і мотиви, то іконошанувальники як ніколи наблизили релігійний живопис до життя, часто їх твори стоять на грані натуралізму.

Монументальний п'ятинефний хрестово-купольний храм св. Софії у столиці Македонії Фессалоніці зберіг фрагменти живопису іконоборської епохи. Сцена Вознесіння, відтворена у куполі, вивопнена грубої сили, життєвості, відзначена трохи архаїчним художнім стилем. Обличчя святих містять сліди місцевого колориту, писалися вони, швидше за все, з натури і приваблюють різко виражену характерність. Поруч з цим натуралістичним живописом у тій ж Фессалоніці збереглися рідкісні пам'ятники іконоборського мистецтва. Це залишки фрескового розпису IX ст. у невеликих церквах, що являє собою фризи інкрустованих хрестів і рослинного орнаменту, уписані в арки цих храмів.

Ідейна боротьба знайшла відображення й у книжковій мініатюрі тієї епохи. У чудовому пам'ятнику середини IX ст. — так званому Хлудівському Псалтирі деякі мініатюри є прямою ілюстрацією до подій запеклої боротьби іконоборців та іконошанувальників, причому представлені вони з позицій переміпших іконошанувальників. Іконоборці показані в самому непривабливому, часом карикатурному вигляді (їх нерідко супроводжує чорт), а їх дії трактуються як наруга, підна найстрашнішої кари. Варто підкреслити демократичний характер багатьох мініатюр Хлудівського Псалтиря, на яких представлені сцени повсякденного життя народу: бідняк у рубі, жабрак-юродивий, старий, що бредє дорогою з ціпком, лев, що мучить гіршника, багато домашніх тварин і птахів. Трохи наївні і далекі від вишуканості високого мистецтва, ці мініатюри несуть свіжий струмінь, пронизані справжнім подихом часу.

2. Культура Середньовізантійського періоду. У середній період Візантією правили імператори Македонської династії (867-1056) і династії Комнінів (1081-1185). Це був час найвищого розквіту держави. Імператори Македонської династії відвоювали багато імперських земель; вони також розгромили Болгарію та Сербію. Цілком утвердилися феодальні відносини з домінуванням фемної аристократії в суспільно-економічному та політичному житті. Розвиває ремесло, добувна промисловість, кораблебудування, торгівля. Однак з 1030-х рр. знову наступають важкі часи. Візантія змушена витримувати наступ турків-сельджуків, печенігів, норманнів. Розпочинаються заколоти знаті, яка, зрештою, перемагає і садить на престол засновника нової династії Алексія I Комніна. Правителям з цього роду вдалося на певний час ліквідувати зовнішню загрозу й за допомогою венеціанців й західноєвропейських рицарів відвоювати частину втрачених земель. Однак, за підтримку італійців довелося заплатити значними торгівельними привілеями, що шкодили економіці країни, а хрестоносці задумали підкорити своїй владі всі землі імперії. У 1054 р. відбувається остаточний розрив між православною і католицькою церквою. Країна потребувала реформування й імператор Андронік I Комнін (1080-і рр.) розпочав здійснення низки важливих перетворень. Однак, ці реформи йшли врозрід з інтересами знаті й правитель-реформатор був по-звірячому вбитий.

В останні два десятиліття XII ст. криза охопила всі сфери життя країни. Державні землі щедро роздавались феодалам, скарбниці витрачались на бенкети й розваги, серед чиновництва процвітало хабарництво й зловживання службовим становищем, натомість армія і флот перебували у жалюгідному стані. У кінці XII ст. добиваються незалежності Болгарське й

Сербське царства, Кіпр і Македонія. Різно скорочуються границі імперії. У ході Четвертого хрестового походу його учасники 13 квітня 1204 р. захопили Константинополь і на досить великій частині території Візантії утворились численні держави Латинської Романії, засновані західноєвропейськими рицарями, венеціанцями й генуезцями. Опір населення Малої Азії і Балкан дав змогу заснувати самостійні грецькі держави — Нікейську і Трапезундську імперії, а також Епірську державу, однак більше як на півстоліття (до 1261) Візантія припинила своє існування.

Релігія. З перемогою іконошанування православна церква набула ще більшого значення. Це одержало свій вираз не тільки в суспільно-політичній й економічній її ролі, але й у всіх сферах ідеології. Засновується величезна кількість нових монастирів різних розмірів, небаченими темпами зростає чисельність чернецтва. Містичні настрої поширюються в народі і немало селян і міщан втікають від дійсності, поступаючи в монастирі або стаючи прибічниками еретичних рухів.

В останній чверті XI — на початку XII ст. у балканських провінціях імперії пожевляється рух павликіан, котрі кидають відкритий виклик владі й перемагають у битві імператорську армію. Лише Алексію I Комніну вдалося розгромити повстання й обезголовити еретичний рух. Одночасно посилюється вплив секти богомилів, яка виникла у Болгарії ще в X ст. Назва среці сходить до імені священика Богомила, що організував першу общину еретиків. Вчення богомилів, близьке до вчення павликіан, також відображало соціальний протест селянства й міської бідноти проти феодалної експлуатації, гніту держави й церкви. Богомили не визнавали офіційного православного вчення, церковної ієрархії і обрядовості, і створили свою теологічну систему, побудовану на дуалістичних поглядах. Вони вели аскетичний й законспірований спосіб життя, а перемоги своєї ідеалів очікували не в матеріальному світі, юдоді зла, а у загробному царстві. Однак соціальні ідеї богомилів, що закликали до непокори владі й панам, були зрозумілі й близькі народові. Богомилів послідовно й жорстоко переслідували, але їх вчення вийшло далеко за межі Болгарії й Візантії, вплинувши на релігійне життя ледь не усієї Європи.

Освіта. В другій половині IX ст. були закладені передумови нового розквіту візантійської культури, що тривав аж до загарбання Константинополя хрестоносцями. Контроль церкви над духовним життям суспільства зберігався й у цей період, часом він навіть посилювався, однак у цілому не був вже настільки всеосяжним і жорстким. Зберігалася і майже безроздільна відданість православному сповіданню, але вона поєднувалась тепер, навіть у середовищі ієрархів, з повагою до античної спадщини і з глибоким її вивченням. Під впливом ідеалів Античності і культу влади василевса, що потребував прославлення не тільки церковними, але і мирськими засобами, відносно незалежності набули світські напрямки в літературі і мистецтві.

Особливу роль в організації освіти, підвищенні її рівня і відродженні інтересу до античного знання зіграв патріарх Фотій (IX ст.). Він утверджував ідею цінності світського знання, незалежно від його джерела, включаючи знання старожитніх про природу і матерію, вважав шкідливими прийняті церквою марновірства. Патріаршеством Фотія, що збіглося з правлінням Василя I Македонянина, засновника нової династії, датують початок «Македонського відродження» наук і мистецтв в імперії.

У візантійській культурі X вік був зв'язаний зі створенням узагальнюючих енциклопедій з історії, сільського господарства, медицини. Цінним джерелом відомостей про політичну й адміністративну структуру Ромейської держави є трактати імператора Константина Багрянородного «Про управління імперією», «Про феми», «Про церемонії візантійського двору» (X ст.). Також тут зібраний барвистий матеріал етнографічного й історико-географічного характеру про суміжні з імперією країни і народи, у тому числі і про Київську Русь. Довге життя було

призначене і грецькому Лексикону X ст., відомому по імені його укладача як Лексикон Суді. Це великий словник, де зібраний величезний матеріал з історії, літератури, граматики і філософії Візантії. Статті містять безліч цитат із праць античних і ранньовізантійських авторів.

Іконоборські суперечки і боротьба з ересями стимулювали прагнення до освіти і спонукали імператорську владу сприяти розвитку школи. Славнозвісний вчений Лев Математик створив у столиці Магнавську школу, де викладались світські предмети. Крім філософії і риторики значна увага приділялась математиці і астрономії. Школа готувала чиновників, дипломатів, восначальників. Зрозуміло, що одержати вищу освіту могли лише діти знаті. Слава Лева Математика і його школи безупинно росла і в Константинополь з'їжджалася молодь з усієї імперії. Це не могло не стривожити церкву, тому як альтернатива Магнавській школі були засновані патріарша школа в столиці і багато різного роду церковних шкіл у провінції.

Наука. В XI—XII ст. у візантійській культурі відбуваються серйозні світоглядні зрушення. Ріст провінційних міст, підйом ремесла і торгівлі, кристалізація політичної й інтелектуальної самосвідомості городян, феодальна консолідація панівного класу при збереженні централізованої держави, зближення з Заходом при Комнінах не могли не відбитися і на культурі. Значне напромадження позитивних знань, повільний, але неухильний ріст природничих наук, розширення уявлень людини про Землю і Всесвіт, потреби мореплавання, торгівлі, дипломатії, юриспруденції, розвиток культурного спілкування з країнами Європи й арабським світом — усе це призводить до збагачення візантійської культури і великих змін у світогляді візантійського суспільства. Це був час підйому наукових знань і зародження раціоналізму у філософській думці.

Раціоналістичні тенденції у візантійських філософів і богословів, так само як і в західноєвропейських схоластів XI—XII ст., виявлялися насамперед у прагненні сполучити віру з розумом, а іноді й поставити розум вище за віру. Важливою передумовою розвитку раціоналізму у Візантії був новий етап відродження античної культури, осмислення античної спадщини як єдиної, цілісної філософсько-естетичної системи. Поет Іоанн Мавропод у своїх віршах благав Бога допустити в рай язичника Платона, який просто не міг знати віри Христової. Візантійські мислителі XI—XII ст. сприймають від античних філософів повагу до розуму; на зміну сліпій вірі, заснованій на авторитеті, приходить дослідження причинності явищ у природі і суспільстві. Але на відміну від західноєвропейської схоластики візантійська філософія XI—XII ст. будувалася на основі античних філософських учень різних шкіл, а не тільки на працях Арістотеля, як це було на Заході. Виразниками раціоналістичних віянь у візантійській філософії були Михайло Пселл, Іоанн Італ та їх послідовники.

Михайло Пселл (XI ст.) — філософ, історик, письменник, один з найбільших візантійських ерудитів свого часу. Літературна і наукова спадщина Пселла величезна; він був ученим нового типу, енциклопедистом, що цікавився всім різноманітням світу. Знавець античної філософії, Пселл захоплювався Платоном і неоплатоніками. Одним з перших серед візантійських філософів він став захищати ідеї раціоналізму, відстоював право людини на наукове пізнання світу, виходячи з того, що людський розум здатний осягнути істину самостійно, за допомогою власної логіки. Але наукові дослідження і логічні побудови застосовувалися ним лише до явищ видимого світу, до природи і аж ніяк не поширювалися на богословські проблеми. Він визнавав, що крім пізнання, заснованого на доказах і розумі, існує вища мудрість, яка відкривається у вірі.

Багато далі по шляху раціоналізму пішов послідовник і спадкоємець Михайла Пселла Іоанн Італ. Він бачив у світській науці не тільки засіб інтелектуального розвитку людини, але визнавав за нею право на самостійне збагнення істини, причому не тільки в сфері природи, як учив Пселл, але і надчуттєвого буття. Іоанн визнавав вічність як ідей, так і матерії: матерія сама створює свої форми під впливом ідей. Іоанн заперечував чудеса і безсмертя душі. Зро-

зуміло, що церква не могла допустити такого вільнодумства: він був обвинувачений у ересі і підданий *анáfемі**.

Однак насіння раціоналізму і вільнодумства, посіяні Іоанном Італом, дали нові сходи. Слідом за ним виступили його учні. Євстратій Нікейський відстоював примат логіки над богословською традицією, заперечував божественність Христа, підкреслюючи його людську природу. Шанувальник античної філософії, Євстратій створив коментарі до Арістотеля, що були перекладені латиною і використовувалися схоластами Заходу, у тому числі Фомою Аквінським. Інший учень Італа — Сотіріх Пантевген стверджував, що євхаристія — це не реальне перетворення хліба і вина в плоть і кров Христа, а лише релігійний обряд, що нагадує про таємну вечерю. Михайло Гліка заперечував воскресіння в плоті, нетлінність дарів євхаристії. Доля його особливо трагічна: за доносом він був кинутий у в'язницю, осліплений і пострижений у ченці. В ув'язненні він написав «Тюремні вірші», де оплакував свою гірку долю.

Зворотним боком звільнення філософії від уз богослов'я став розквіт містики у кінці X — на поч. XI ст. Павло Латрійський й Сімеон Побожний говорили про можливість екстатичного збагнення Бога — споглядання божественного світла найбільш благочестивими і витонченими аскетами. Сімеон Новий Богослов взагалі заперечував необхідність філософії й розумів прозоріння як особливу здатність до самозаглиблення і збагнення через особливий почуттєвий досвід. Як і західний, православний містицизм вказує на незалежність рівня богопізнання від церковної ієрархії. Міркування Сімеона про наставника й учня випередили інститут старецтва в руській церкві.

Великими успіхами культура Візантії відзначена й у сфері природничих наук. До середини VII ст. відноситься винахід «грецького вогню». З IX ст. з'являються блискучі вчені, не знаючі собі рівних на Заході. До їх числа належить Лев Філософ, або Математик (?-869). Він здійснив ряд відкриттів, що мали важливі наслідки для подальшого прогресу науки. Серед них особливо цінним виявилось застосування букв в якості математичних символів, чим Лев, власне кажучи, заклав основи алгебри. Сучасники розповідають про чудесні механізми, винайдені Левом Математиком. Приймальну залу Великого палацу прикрашали рикаючі леви, співаючі й літаючі птахи та інші хитромудрі механізми, що приводились в рух водою; вони повинні були вражати іноземних послів, вселяти їм подив і страх перед могутністю держави ромеїв. Створена ним система світлової сигналізації давала змогу швидко передавати повідомлення на великі відстані.

На XI—XII ст. припадає розквіт історіографії, коли було створено більш півтора десятків видатних історичних творів. Одним із самих яскравих серед них є «Хронографія» Михайла Пселла, що представляє жанр історичної біографії. З блискучою майстерністю і нещадним цинізмом Пселл розкриває всі таємниці особистого життя і державної діяльності 12-ти віце-носців, віддаючи кожному належне за гідні діяння і з лишком — за всі негідні (вісьмох з них він знав особисто, будучи їх фаворитом).

«Алексіада» Анни Комніни (кінець XI — перша пол. XII ст.), дочки Алексія I, — також історична біографія, але лише однієї особистості — її батька, діяльність якого вона посмертно прославляє, демонструючи високу освіченість і літературну майстерність. Написана класичною грецькою мовою, «Алексіада» являє собою найважливіше джерело з даного періоду, що включає I Хрестовий похід. У цьому творі Анна зі знанням справи описує зброю, тактику й епізоди боїв. Портрети головних діючих осіб написані з жвавістю, але нерідко упереджено. Як впливає з «Алексіади», візантійські аристократи відігравали видну роль у політичних подіях імперії. На рубежі XII—XIII ст. як безпосереднє продовження «Алексіади» пише працю видний сановник Микита Хоніат. Його «Історія» — велике оповідання про долі імперії з 1118 до 1206 р. (особливо докладно — про падіння столиці у 1204 р.). Працю пронизують гуманістичні мотиви, автору притаманна чітка громадянська позиція, він глибоко переживає події, свід-

ком яких був сам. Міркуючи над минулим і особисто пережитим, Микита намагається відшукати причини катастрофи великої імперії.

Художня культура. У IX—XII ст. продовжується розвиток *агіографії**. Правда, канонічність і традиційність цього жанру не змогли цілком знищити пошуки повнокровних художніх образів. У пустелю абстракцій з реального життя іноді вриваються зворушливо-поетичні, наївні образи простих, маленьких, страждених людей, виникає істинно народний образ немічної тілом, але чистої душою людини. Як правило, це жебрак, усіма гнаний, обсіпаний глузуваннями й образами натовпу юродивий. Але саме він, такий нещасний, а часом смішний, здійснює подвиги добротності. Часто такі оповідання пронизує щемливе співчуття до бідної людини, такої убогої і такої мудрої у своїй простоті.

Найбільшою популярністю користувалися «Житіє Купріяна і Юстини», де язичник-маг Купріян навернувся у християнство і постраждав від гонінь, вражений силою віри незайманої Юстини, що перемогла спокуси демонів, а також «Житіє Євгенія і дочки його Марії», що оповідає про те, як Марія, обрізавши волосся, переодягшись в чоловічу одіж і прийнявши ім'я Марін, разом з батьком вступила в чоловічий монастир. Один раз на постоялому дворі, де зупинився Марін, якась дівчина, зваблена проїжджим воїном, обвинуватила красивого молодого ченця Маріна у здійсненні над нею насильства. Псевдо-Марін не заперечував провини, він був вигнаний з монастиря, а розгніваний батько дівчини віддав йому народжену потім дитину. Три роки нещасний Марін з дитинчам на руках блукав околицями, просячи милостиню, поки заради голодуючого хлопчика не був повернутий у монастир; однак його гріх так і не був прощений. Тільки після смерті Маріна відкрили, що це жінка і віддали їй великі почесті за її велике терпіння й самовідданість.

Разом з тим, у художній творчості того часу чернечий ідеал цнотливості знаходить усе менше adeptів і змінюється опсівуванням простих людських радостей, земної любові. Крім того, у колах знаті й інтелігенції росте релігійний індуферентизм, з'являються гостро сатиричні твори, що бичують пороки неосвіченого чернецтва і жадібного чиновиництва. Знатний вельможа Христофор Мітіленський (XI ст.) сюжети своїх віршів черпав з навколишньої дійсності. З ідким сарказмом висміює він неуцтво і тупість ченців і священників. От, наприклад, дурний чернець збирав священні реліквії, вірячи в їх справжність. Він наповнив ними свої скрині і показував друзям: «Прокопія святого руки (дюжина) // Феодора щиколотки... порахувать так сім, // Й Несторових щелеп десятки два, // І з ними — вісім черепів Григорія!». Не в силах забути своїх колишніх професій, новоявлені священники постійно виявляють своє неуцтво: колишній моряк виголошує замість «Прийдіть, помолимося!» — «Пливемо, хлопці!», а колишній шинкар розхвалює причастя як непогане винце.

Анонімний діалог «Філопатріс» («Патріот, або Той, кого повчають») являє собою опис вознесіння до Небесного світу. Його герой Крїтій, випадково попадає у світ горній й бере участь у збіговиську «ширяючих у небесах мужів», «завсідників небесних круч». Ходіння в цей надземний світ описується за допомогою ремінісценції з Гомера: «І от ми минаємо залізні ворота і мідні пороги, піднімаємося нескінченними сходами і нарешті опиняємося в золоченому покої, схожому на чертог гомерівського Менелая». Але найдивніше те, що в цьому небесному краї замість ангелів живуть темні сили, лиходії і пройдисвіти. Вони зображені в гостро сатиричних, іноді відразливих тонах. У золотих чертогах Крїтію постала не Єлена Прекрасна, а «якісь блідолиці люди, що вперли у землю очі». Більше всього ці небожителі цікавилися бідами, що панують на землі, і пророкували нові нещастя імперії. Незабаром, віщали вони, «у місті почнуться смути і хвилювання, а військо буде розгромлене ворогами». І тут Крїтій, щирий патріот, став із гнівом захищати свою батьківщину та її правителя, а «небесні жителі» накиннулися на нього з запеклою лайкою.

Тепер установлено, що в цій вигадливій формі діалогу між Критієм і його приятелем Трифонтом, якому він розповідає про свої пригоди, прихована сатира на реальні політичні події X ст. — боротьбу імператора Никифора II Фоки, переможця арабів, і ворожого йому чернечої партії патріарха Полієвка. Не маючи можливості відкрито сказати про цю боротьбу, анонімний автор діалогу, щирий патріот, побоюючись переслідувань церкви, удався до форми фантастичної розповіді. Крім того, тут ведеться полеміка між язичеством і християнством й обидві релігії піддаються глузуванням у дусі Лукіана. Для X ст. був, звичайно, дивним той факт, що осміянно піддався навіть християнський догмат про троїстість божества.

Важливе місце в художній творчості Візантії IX—XII ст. займала народна література, що виникла як відображення ідеології, етичних і естетичних поглядів середніх і низових прошарків населення, у формах, що пройшли жанрову еволюцію від малих фольклорних пісень до великих книжних епопей, романів, сатиричних оповідань. Реалістичне відображення дійсності сполучалося в народній літературі з вимислом, фантастикою, казкою, народним гумором і сатирою.

У IX—X ст. розповсюдження в імперії одержують так називані «акритські пісні» і військові повісті, що прославляють подвиги прикордонних воїнів — акритів. У цих творах знайшли відображення життя і світогляд особливого прошарку візантійського суспільства — прикордонних поселенців-воїнів, що охороняли головним чином східні границі імперії, мали свою сильну військову організацію і багато в чому були незалежні від центральної влади. Обстановка постійної військової небезпеки, нескінченні сутички з арабами, необхідність сполучити обов'язки воїна з працею селянина — усе це формувало ідеологію акритів та їх командирів. Акритські пісні вповнені патріотизму, свідомості власного достоїнства і незалежності. Вище всього в них ставиться військова доблесть, героїзм, фізична сила і гордість. Однак іноді в них оспівуються і просте сільське життя, селянська праця, ідилічні сцени природи.

Одна з таких акритських пісень, оформлена в IX—X ст. у велику епічну поему, називається «Армуріс». Юний герой поеми Армуріс, відзначаючись небувалою силою й хоробрістю, йде у похід, щоб звільнити з полону свого батька, на ім'я теж Армуріс, що багато років сидить в ув'язненні в одного з арабських емірів. Епічний богатир особисто побиває незліченну рать сарацинів і, зляканий подвигами доблесного воїна, арабський емір не тільки відпустив батька Армуріса, але й видав заміж за переможця свою улюблену дочку.

Але особливо славою у Візантії та за її межами користувався створений у X—XI ст. знаменитий візантійський епос — поема про Василя Дігеніса Акритя. Легендарний герой цього епосу втілює, як і Армуріс, ідеал візантійського воїна-акритя, що захищав границі імперії від нападів мусульман. Поема була створена на основі народних військових пісень й відобразила ідеологію провінційної військової знаті, що відстоювала свою незалежність від центральної влади. Герой епосу Василій Дігеніс («Двоєрідний») був сином сарацинського еміра і знатної візантійської дівчини. З любові до дружини емір прийняв християнство і переселився в імперію ромеїв. Дігеніс постає в епосі легендарним богатирем, безстрашним воїном — ще в отроцькому віці він чинить чудеса сили і відваги: голими руками душить ведмедяцю й відрубує голову величезному леву. Дігеніс вродливий надзвичайною мужньою красою, наділений винятковою силою і спритністю, у бою не знає поразок. Разом з тим, він шляхетний і милостивий з переможеним, ніколи не б'ється з беззбройним, не убиває поваленого, має ніжну душу, благочестивий, глибоко шанує батьків, здатний на велику любов, любить музику, грає на кіфарі, захоплюється природою. Ще в юності він зустрічається з дочкою каппадокійського стратега Євдокією. Лише на мить побачивши у вікні прекрасне обличчя Євдокії, юнак був уражений чудовою її красою й до нестями закохався у неї.

Любов з першого погляду скорила і Євдокію, зачаровану красою і мужністю Дігеніса. Герой викрадає дівчину, один перемагає тисячне військо її батька, послане за ними в погоню,

зберігає на прохання коханої життя її братам, переможеним у бою. Стратиг примушений погодитися на шлюб, і незабаром справляють пишне весілля. Незабаром Дігеніс поселяється в усамітненому місці на границі з коханою дружиною і декількома слугами. Але й тут герою не дають жити в спокої, він відбиває напади розбійників, завойовує Вавилон і Багдад, скоряє численні народи. Слава про його подвиги доходить до імператора і той відвідує Дігеніса в його володіннях. Під час зустрічі Дігеніс звертається до василевса з наставляннями — любити підданих, шкодувати нужденних, уникати несправедливості, прощати грішників, переслідувати єретиків.

Поема розповідає не тільки про подвиги Дігеніса, але і про його любовні пригоди. Не раз ухилився герой зі шляху чесноти, але незмінно гірко каявся в цьому. Шукаючи забуття, Дігеніс переселяється з дружиною в нові місця і, знайшовши чарівну галявину, насолоджується відпочинком з коханою. Але і тут мирне життя подружжя порушується непередбаченими небезпеками. Небачена врода Євдокії вабила гвалтівників: спершу на неї напав страшний дракон, що прийняв образ юнака. Дігеніс вразив чудовисько і відсік мечем усі три його вогнедишні голови. Потім на неї нападає лев, а пізніше Євдокію задумали викрасти розбійники, яких Дігеніс, зрозуміло, розгромив у бою. Тоді розбійники викликали на допомогу войовницю-амазонку Максимю з її військом. Максимю володіла небаченою для жінок силою і відвагою, з'єднаною з чудовою красою. Дігеніс переміг Максимю в єдиноборстві, але врода юної дівки ранила душу переможця. Повернувшись до дружини, він зауважує її ревності й, охоплений люттю і каяттям, доганяє Максимю і безжалюдно убиває її.

Після цих подій Дігеніс остаточно переселяється на береги Євфрату, де будує собі чудесний будинок. У дворі будинку герой спорудив християнський храм, присвячений св. Феодору, покровителєві воїнів. Роки течуть мирно, і наш герой з дружиною насолоджуються щастям. Одне лише затьмарює безжмарне щастя героїв: доля не дає їм дітей, яких вони жагуче бажають. Пізніше Дігеніса осягають нові прикrostі: він втрачає улюблених батьків. Сам герой умирає молодим, у розквіті сил і краси. Якось після веселого бенкету з друзями Дігеніс викупався в річці і занедужав невиліковною хворобою. Прощаючись з коханою дружиною, Дігеніс заповідає їй не залишатися у цвітї років удовою, а знайти нового шляхетного і відважного чоловіка. Обурена Євдокія відкидає поради коханого і вмирає на його грудях. Подружжя поховали в гробниці з пурпурного мармуру, встановленої на арці над ущелиною, щоб усі її бачили і прославляли героя.

У XI—XII ст. захоплення Античністю було настільки значним, що з'являються драматичні твори — явище для Візантії нетипове й рідкісне. В анонімній драмі «Христос-Страстотерпець» євангельський сюжет про страждання Христа убраний в шати античної трагедії. Автор використав трагедії Еврипіда й Есхіла. Дія драми починається сходженням Христа на Голгофу й закінчується його воскресінням. Діючих осіб досить багато, але головним з них є не Христос, а дівка Марія. Драма схожа на ритуальне дійство, що зображує скорботу Марії при звістці про загибель сина і її радість при його воскресінні. У ній дивує відверте змішання язичеської і християнської лексики, метафор і порівнянь.

Одним з найвидатніших поетів Візантії був Феодор Продром (XII ст.). Крім поем офіційного характеру, що прославляють подвиги василевсів з династії Комнінів і феодальної аристократії, він звертався до політичної сатири, поем народною мовою і ліричних віршів. У його сатирі «Катаміомахія» («Війна кішки і мишей») гостро і нещадно висміювалися виразки сучасного йому суспільства. За формою цей твір — блискуче наслідування «Батрахіомахії», а за змістом зла сатира на жадібне, своєкорисливе духовництво, ченців-лизоблюдів. У поемі розповідається про те, як одного разу миша, на ім'я Маслоїд, син Салогриза і Блюдолизи, доїдаючи рештки бенкету, так захопилася смачною головою риби, що потрапила у кігті кішки. Завмираючи від жаху, Маслоїд прикинувся мишачим ігуменом і став читати псалми. Цим він,

однак, не зм'якшив кішку, а, навпаки, викликав з її боку ряд докорів і знущань на адресу духівництва: духовні наставники воліють жертві (в євхаристії) жратву, жадають масла, молока і м'яса агнців, спустошують лампади, порушують схизму, і за всі ці беззаконня їх чекає могила в пащі кішки. Друга частина поеми описує пишні похорони мишеняті й голосіння матері Блюдолизи над тілом сина насувають думку про те, що це блюзнірська пародія на драму «Христос-Страстотерпець».

Захоплення Античністю підштовхнуло Продрома до створення роману «Роданфа і Досікл». Оповідання про любов прекрасного юнака Досікла і красуні Роданфи наповнене неймовірними пригодами закоханих. Вони переживають розлуку, переборюють безліч знегод і спокус, але усе кінчається весіллям і перемогою вірної любові. Основна ідея роману — всемогутність добродешної любові, що знаходить свій вінець у шлюбі. Продром проголосив звільнення жінки, вихід її за стіни гінекею (жіночої половини дому). У романі є риси архаїзації, але він відображає епоху, зміни в соціальній психології й у суспільній свідомості візантійського суспільства. До жанру роману належать також прозаїчна повість Євматія Макремволіта «Ісмїній та Ісмїна», віршовані романи Микити Євгеніана «Дросілла і Харікл» і Константина Манасси «Арістандр і Каллітея». Усі вони побудовані за єдиною схемою: любов юних героїв, розлука, страждання і благополучне поєднання закоханих, що зберегли вірність одне одному.

Сходженням на більш високий ступінь розвитку відзначене й образотворче мистецтво X—XII ст., в якому панує пишна декоративність. Урочистий монументалізм усе частіше поєднується з ускладненою символікою. Перемога узагальнено-спіритуалістичного принципу в естетиці призводить до розчинення різноманіття реального світу в символах, художник прагне звільнитися від зайвих, надокучливих деталей, що не розкривають, на його думку, основної ідеї пам'ятки. У живопису й архітектурі починає панувати строга, раціональна симетрія, спокійна, урочиста урівноваженість ліній і рухів людських фігур на фресках і мозаїках храмів. Стилізовані архітектурні ансамблі, фантастичні пейзажі фону робляться усе більш абстрактними і найчастіше замінюються золотими чи пурпурними площинами. Творчість художника здобуває відтепер безликий характер, вона скована традицією і церковним авторитетом, а пориви індивідуальних творчих шукань майстра підлягають канону.

Церковне богослужіння, що перетворилося у Візантії у свого роду пишну містерію, повинно було за задумом церкви затьмарити в душі людини емоційну піднесеність античної трагедії, здорові веселощі мимів, суєтні хвилювання церковних перегонів і дарувати їй відраду й відпочинок від неспокою реального життя. А оскільки ці надії далеко не завжди збувалися і прості радості буття часто брали в народі верх над проповіддю аскетизму, остільки церква прагнула з особливою наполегливістю використовувати для ідейного впливу на широкі маси магічну силу мистецтва. У церковній архітектурі до цього часу базиліка як форма культової споруди у вигляді прямокутної у плані тринефної будівлі відживала свій вік. Її місце став займати хрестово-купольний храм, що мав у плані форму хреста з рівними раменами і з куполом у центрі.

Основна ідея нової культури — союз церкви і держави. Мозаїки з зображеннями святих покривають стіни золотої зали палацу, палацевої каплиці, заново створюється художнє оформлення храму Св. Софії. Антична майстерність доповнюється християнською духовністю, вистражданою десятиліттями заборон. Мозаїка над входом у храм Св. Софії зображує Лева Мудрого на колінах перед Ісусом Христом. Німб навколо його голови по обидва боки повторюють медальйони з зображеннями архангела Михайла і Богоматері. Фігура імператора розташована нижче, на окремій площині і не вимагає зрівноважування з іншим краєм композиції. Художник у такий спосіб уник зів'язування імператора по значимості з будь-ким. Деяка втрата античних традицій майстерності компенсується впливом східного мистецтва, зокрема, багатством орнаменту. Цей же вплив відчувається у ваговитості укорочених фігур.

Наскрізною для мистецтва імперії стає тема ідеального самодержця: мозаїка над південним входом у храм Св. Софії зображує Константина, що підносить Богоматері з дитиною місце Константинополь, і Юстиніан, що тримає в руках храм Св. Софії. І за сюжетом, і за виконанням мозаїка нагадує ранньовізантійський стиль. Але це характерно тільки для константинопольських майстрів. Провінції властиві площинність і яскравість фрески перших напівтемних храмів; відсутність об'єму компенсується виразністю контуру і внутрішньою напруженістю композиції. Починає формуватися православний канон оформлення храмів: в апсиді церкви Св. Софії у Фессалоніці зображена Богоматір, у куполі — Ісус Христос. Праворуч і ліворуч від Христа-Вседержителя зображені ангели-хранителі чотирьох сторін світу, під ними — євангелісти, нижче — апостоли.

Візантійське мистецтво одержало широке розповсюдження в країнах Середземномор'я (Венеції і Сицилії), у Грузії, а з XI ст. — на Русі. Хрестові походи привели до того, що візантійське мистецтво потрясло Західну Європу — воно служило зразком, пам'ятки грецьких майстрів колекціонували, їх самих запрошували для будівництва й оформлення храмів. Під впливом візантійської архітектури, православної книжкової мініатюри формувалися сюжети й образний лад романського стилю. Зокрема, французький живопис і скульптура явно використовували сюжети грецьких ілюстрацій.

Розкіш візантійського двору Європа наслідувала вже в XI ст., насамперед, нові сицилійські королі й венеціанські дожі. За зразком константинопольського храму Св. Апостолів (VI ст.) був побудований собор Св. Марка у Венеції — витягнутий (грецький) хрест з п'ятьма куполами. Інтер'єр собору прикрашений мозаїками. Крім звичайних для куполів сюжетів («Христос Пантократор», «Піднесення Христа», «Зішесття Св. Духа на апостолів») у соборі Св. Марка з'явилися «Створення світу» і «Історія Св. Марка». У храмі на острові Торчелло (частина Венеції), у соборі, що повторює архітектуру VII ст., візантійські майстри створили Богоматір Одігітрію з благословляючим Ісусом-дитиною (в апсиді, на золотому фоні) і на західній стіні — насичену деталями сцену «Страшного суду».

3. Культура Пізньовізантійського періоду. У серпні 1261 р. Михайлові VIII Палеологу вдалося вигнати хрестоносців з Константинополя й відновити візантійську державність. Але імперія ромеїв перебувала в скрутному становищі. Західні завойовники, хоча й вигнані з Константинополя, удержували значну частину Греції і різного роду авантюристи, пірати, рицарі удачі змінювали одні одних, господарюючи на руїнах стародавньої цивілізації. Візантійську торгівлю прибирають до рук Венеція і Генуя. На Балканах міцніє влада сербського короля Стефана Душана, що проголосив себе «самодержцем еллінів, сербів, албанців і болгар», тобто заявив претензії на ромейську спадщину. Але сама грізна небезпека насувається зі Сходу. У XIV ст. розрізнені доти сили турецьких еміратів об'єднуються під владою султанів османської династії, які створили винятково босезатну армію.

Тим часом відроджена імперія значно різнилась від колишньої і за територією, і за економічним станом. На утримання армії найманців, на розкіш придворного церемоніалу, якого вимагав престиж світової імперії йшли величезні кошти. Малоазійські акрїти, що здавна тримали оборону проти ісламу, повставали, ухилялися від несення військової служби, перебігали до турків. Михайло VIII зробив відчайдушну спробу нейтралізувати хоча б небезпеку з Заходу, пішовши для цього на підпорядкування православної церкви папі римському; унія була формально проголошена на Ліонському соборі у 1274 р. Вона відкрила ряд аналогічних спроб візантійських імператорів (Флорентійська унія 1438-1439 і католицька меса в храмі св. Софії 12 грудня 1452 р.). Спроби ці були приреченими: народ і чернецтво Візантії рішуче засуджували унію як відступництво від віри батьків, найбільш популярні і шановані релігійні діячі незмінно виступали проти неї. Не покращували справи і репресії, за допомогою яких імператори намагалися придушити протест проти унії. Замість бажаної єдності утвердився ще бі-

льший розкол всередині суспільства. В міру зростання турецької небезпеки найбільш послідовні противники унії схильні були бачити в ісламі менше зло. Напередодні загибелі Візантії гаслом туркофілів стали слова мегадуки Луки Нотари: «Краще бачити в місті панівною турецьку чалму, ніж латинську тіару».

Заключний етап існування Візантії — час сумний, але далеко не безплідний. Чим ближче підходила візантійська держава до свого кінця, тим повніше розкривався універсальний сенс її культурної спадщини. Культура епохи Палеологів свідчить про розвиток у її лоні якісно нових процесів і про прискорення темпів прогресу у самих різних сферах духовного життя суспільства. Нове полягало: у більшій свободі суджень з питань віри й у критиці ортодоксального християнства, у більшій терпимості до іновірців, у більш раціоналістичному розумінні явищ природи, у наростанні уваги до внутрішнього світу людини, у повазі до її особистості, у визнанні чесною не тільки благочестя і смиренності, але і порядності — як норми поведінки і служіння батьківщині, як морального обов'язку. Такою в цілому була позиція тієї частини візантійських інтелектуалів, що були носіями гуманістичних тенденцій. Тісно зв'язані з діячами італійського Ренесансу, вони однак не стали у справжньому значенні ідеологами гуманізму. Грунт для цієї течії виявився ще не підготовленим процесами історичного розвитку імперії. Крім того, у них з'явились непримиренні опоненти серед освіченої світської знаті й особливо серед духівництва.

Із середини XIV ст. розвиток світських тенденцій візантійської культури затримав ісіхазм, що представляв собою церковну ортодоксію в її чернечому варіанті. Шанувальники класичної стародавності одержують суворе попередження, виголошуване в церквах раз на рік, у першу неділю Великого Посту: «Тим, що вивчають язичницькі науки, і не заради однієї лише освіченості в них вправляються, але й думки їх суєтні сприймають — анафема!» Границя проведена дуже чітко: еллінська «освіченість» як така допускається, але вона жодним чином не повинна визначати світогляд — от критерій, за яким середньовічний підхід до античності відокремлює себе від ренесансного. Ісіхазм спонукав прихильників мирської, орієнтованої на античність культури, як і прихильників богословського раціоналізму в католицькому дусі, ще за сторіччя до загибелі Константинополя з надією дивитися на Італію. Там вони могли розраховувати знайти місце і для своїх устремлень, і для своїх особистих доль.

У заключний період існування Візантії вплив патріархії в державі і чернецтва в церкві різко підвищується. Починаючи з 1347 р. патріарший престол у Константинополі один за одним займають консервативні ченці з Афона. Щоправда, врятувати приречену Ромейську державу їм було так само не під силу, як й імператорам, що вели політичну гру з католицизмом. Але їх зусилля не пропадають даремно: вони встигають закласти на основі ісіхастської ідеології фундамент нової релігійно-культурної спільноти східноєвропейських народів — спільноти, що змогла довести свою життєздатність в умовах турецького гніту і центром якої служили монастирі Афону. На Півночі вони вбачають у Великому Князівстві Московському центр майбутнього об'єднання Русі, готуючи в ньому оплот православ'я й енергійно підтримуючи його проти Литви й інших суперників. Непоступливий і нетерпимий до світських культурних тенденцій, ісіхастський рух давав своїм прихильникам твердий етичний ідеал, що став для греків й інших народів, що потрапили в османське рабство, точкою опори серед загальної катастрофи, а для Русі — важливим імпульсом для культурної творчості і державного будівництва.

В XIV ст. від малоазійських володінь Візантії не залишається нічого, крім клаптика землі на східному березі Золотого Рогу; потім турки приходять на Балкани, підкоряють Фракію; після розгрому на річці Мариці (1371) і на Косовому полі (1389) опір слов'ян зломлений, й османській орді відкривається шлях на Константинополь, до центральної Греції і Мореї (Пелопоннесу). У кінці століття доля візантійської столиці, обложеної турками, не залишає надій;

тільки поразка, нанесена султану Баязету Тимуром у битві біля Анкари (1402), змушує завоювників зняти облогу.

Існування приниженої константинопольської державності було продовжено ще на півстоліття, але це півстоліття безупинних тривоги. «Латинофілі» і «туркофілі», погоджуючись в оцінці ситуації, запекло сперечалися про те, яке зло рахувати меншим — покатоличення чи ісламізацію, хижацтво кондот'єрів і купців Заходу чи тягар султанського деспотизму. Територій у тисячолітньої цивілізації залишається зовсім мало: під кінець це тільки землі, що безпосередньо прилягають до самого Константинополя і до чорноморського порту Месемврії, кілька острівців на півночі Егеїди, так ще Морея, що перебуває в дуже слабкій залежності від столиці, фактично віддана на саму себе. (Саме в Морей виникає культурний центр, що суперничає в останні десятиліття Візантії з Константинополем: це Містра — місто на схилі Тайгета, поблизу від древньої Спарти.) Кінець був неминучий: 29 травня 1453 р. турки взяли Константинополь, у 1460 р. вони без бою увійшли до Містри.

Риторика і філософія. Найвідомішим вченим і письменником кінця XIII—XIV ст. був Феодор Метохит. Видатний державний діяч, Метохит тверезо оцінював важке становище Візантії і з іронією називав себе керманичем на дірявому кораблі. Його перу належить велике число праць на філософські і морально-етичні теми. Гарячий шанувальник і знавець античної культури, він багато зробив для відродження у Візантії вивчення класичної стародавності. У своєму есе про Плутарха Метохит намалював ідеальний образ ученого, проголосивши своє наукове кредо — енциклопедизм, пізнання всіх наук, як гуманітарних, так і природних, відмову від слідування за якою-небудь однією філософською школою. Саме цими якостями, на думку Метохита, Плутарх володів повною мірою і саме вони підняли його над усіма сучасними йому вченими. Великий трудівник Плутарх засуджував Епікура за те, що той обіцяв людям фальшиве блаженство, яке на ділі оберталося ледарством, несправедливістю і свавіллям.

В обставовці турецької небезпеки кращі уми візантійського суспільства переймалися такими філософськими питаннями, як доля, випадковість і необхідність у житті людей. Ці проблеми хвилювали й Метохита. Він розрізняв випадковість, античну долю-випадок Тихе, часом щасливу, часом нещасливу для людини, від грізної, невідвотної сили Провидіння, що керує світом і недоступне розумінню людей. Випадок — Тихе Метохит порівнював зі шльондрою, мінливою і зрадливою, необхідність — з божественним приреченням. Метохит, однак, не був фаталістом, він визнавав, що поведінка людини впливає на її долю. Універсальний закон буття — народження, розвитку, досягнення досконалості, занепад — Метохит трактував оптимістично, вважаючи, що він повинен примирити людину з неминучістю згасання.

Метохита, як і Плутарха, сильно хвилюють проблеми моральності і виховання молоді. Плутарх, за його словами, завжди використовував усе, в чому є хоч крапля добра і що може допомогти моральному вдосконаленню людини. В етичних поглядах Метохита панують гуманістичні ідеї. У трактаті «Етікос, чи Про виховання» Феодор Метохит прославляє заняття наукою, вважає розумову працю вищою формою насолоди. Він ставить проблему: яке життя краще — у шлюбі чи в безшлюбності, дозвольне чи в справах, діяльне чи споглядальне, разом з тим, за складом розуму й характеру Метохит — витончений естет. Його естетичний ідеал — гармонія раціонального і прекрасного, розуму і краси. Він високо цінував шляхетність і витонченість, милувався красою природи, вважаючи її джерелом натхнення. Феодор був великим знавцем і аматором мистецтва. Його активній меценатській діяльності візантійське суспільство було зобов'язане створенням такого чудового пам'ятника проторенесансного мистецтва, як розписи монастиря Хори (Кахріе-Джамі) у Константинополі.

Видатним філософом і релігійним реформатором Пізньовізантійського періоду був Георгій Геміст Пліфон (1355-1452). Більшу частину свого життя він прожив у Містрі, де займався викладанням. Беручи участь у роботі Ферраро-Флорентійського собору 1438-1439 рр., він

встановив зв'язки з італійськими гуманістами, ознайомив їх з філософією Платона. Пліфону вдалося зацікавити своїми ідеями знаменитого мецената Козімо Медічі й домогтися від нього організації Платонівської Академії у Флоренції. За життя гонім з боку церкви й уряду він не зазнавав, однак найважливіша праця мислителя «Законои» була після його смерті спалена, як проповідь еретичних поглядів. Разом з своїми учнями Пліфон проповідував заміну християнства реформованим язичництвом. В основі цієї релігії була переосмислена ієрархія старих олімпійських богів: верховний бог, що відповідає християнському Богу-Отцю, — це Зевс, причина всього суцього, сам у собі суцйй, єдиний, вище добро; християнському Логосу-Сину адекватний Посейдон — чиста ідея, світовий розум; Гера — уособлення матерії, множинність в єдності; Аполлон — ідея тотожності й подібності; Артеміда — ідея різниці й поділу; Плутон — носій ідеї безсмертя душі; Афродіта — ідея продовження роду, завдяки якій смертна людина зберігає знання про безсмертя людства.

Згідно Пліфона, відроджені ним олімпійські боги не були антропоморфним втіленням ідей, але самими ідеями, певними трансцендентними силами, що керують світом. Думається, що такий складний пантеон, заснований на вигадливому синтезі язичницької форми з платонічним змістом, був малозрозумілий широкому колу навіть освічених людей, тому система Пліфона залишилася релігією вузької секти, надбанням невеликого числа посвячених. Але сам Пліфон і його найближчі сподвижники вірили в життєвість нової релігії і створили для неї — на противагу християнству — особливий символ віри, літургію і календар нових свят.

Привабливість ідей Пліфона полягала в тому, що він прагнув дати людям блаженство не в потойбічному світі, як вчила християнська церква, а тут, на землі, у суспільстві, перебудованому на основі нових законів моралі. Етичні погляди Пліфона ґрунтувалися на дуалістичному вченні про добро і зло: джерело добра — боги, джерело зла — сама людина, її відхід від вищої ідеї, відсутність у ній досконалості. Для досягнення добродесності людина повинна не тільки йти шляхом, зазначеним богами, але і перемогти зло в самій собі. Щоб бути щасливим, кожен зобов'язаний жити діяльним життям, розвивати свої здібності. Покарання, призначене за гріхи одній людині, має на меті оздоровлення всього людства. Способом досягнення блаженства для людини є самовдосконалення, — насамперед духовне, інтелектуальне, доступне лише небагатьом. Іншими словами, філософська система й етична програма Пліфона мали аристократичний характер, проповідували досконалість й висоту духу для окремих, обраних особистостей, що стоять над суспільством.

Пліфон, як всебічно обдарована особистість, був не тільки філософом і релігійним реформатором, але і державним діячем. Він не завжди нісся думкою в надмар'я умоглядної філософії, але багато міркував і про насущні державні справи свого часу, про соціально-економічні й адміністративні реформи, що могли б зміцнити занепадаючу Візантійську державу. Ґрунтуючись на «Державі» Платона, Пліфон запропонував правителям Морей провести корінні реформи державного устрою на основі поділу всього населення на три розряди: до першого він зарахував тих, хто сам працює, насамперед хліборобів; до другого — тих, хто постачає перших інвентарем і худобою (купці, ремісники); третій розряд складається з людей, що охороняють усіх громадян (воїни), і особлива група, що примикає до третього, — це правителі й чиновники, що піклуються про процвітання держави.

Пліфон пропонує ввести податки, сплачувані цілком натурою, строго дотримувати політики протекціонізму, задовольнятися, наприклад, своїми тканинами і не купувати їх в італійців; різко, з неприхованою ненавистю він виступає проти чернецтва, називаючи ченців не інакше як трутнями. В ідеальній державі, мріяв Пліфон, під егідою політики протекціонізму знову розквітнуть ремесла і торгівля, буде створена народна регулярна армія, здатна врятувати імперію й замінити продажних найманців. Однак, цьому прогресивному гуманістичному напрямку в розвитку культури протистояв інший — глибоко містична течія ісіхазму, що набира-

ла силу в міру послаблення імперії, росту турецької загрози й поширення в широких масах почуття розпачу й тривоги.

По-суті, у Візантії ніколи не зникали містичні вчення. Однак, суспільну реалізацію вони одержали в ісіхазмі, що зародився в монастирях Синаю й Афону. Вчення ісіхастів зосереджувалося на внутрішньому світі людини. Метою духовної діяльності вважалося не пізнання зовнішнього світу за допомогою розуму й логіки, а придушення пристрастей людини шляхом самовиховання, подвижництва, *аскѣзи**. Ісіхазм (від грец. «ісіхія» — спокій, тиша, анакоретство) встав таємні вчення східного чернецтва. Він кликав до втечі від світу, повного зла і насильства, до самоти, тиші, спокою. Збагнення істини можливе для ісіхастів через містичне злиття з божеством, шляхом надприродного осяяння. Це злиття з божеством могло бути досягнуте тільки благочестивими ченцями-аскетами за допомогою божественної благодаті.

У XIII—XIV ст. главою ісіхастського руху став чернець-містик Григорій Палама́ (1296-1359). На відміну від більшості ченців він одержав широку освіту, добре знав Платона, Арістотеля і праці візантійських богословів, особливо містичного напрямку. Певною мірою він був спадкоємцем Діонісія Ареопігита і Сімеона Нового Богослова, однак ідеї цих мистиків здобули в Палами особливого забарвлення. Він учився в Метохіта, його очікувала блискуча кар'єра при дворі, але в 20 років він кинув все і видавився в монастир на Афоні. Тут він збагнув ісіхазм і розвинув його як цілісне вчення. Палама звернув головну увагу на теорію божественної енергії і надчуттєвого світла. Усі візантійські мистики переосмислювали в християнському дусі неоплатонічну думку про божество як джерело світла. Але Палама застосував її до практики ісіхазму. Він нагадував у своїх проповідях євангельську оповідь про Фаворське світло: коли Христос явився обраним учням на горі Фавор у перетвореному вигляді, лице його було світлим, як сонце, а одежі білими. Подібне осяяння божественним світлом і злиття з божеством може зійти і на праведника-аскета. Але це досягається шляхом важких подвигів, тривалої чистоти, так званої «розумної» молитви (*медитації**), відмовою від усього земного. Осяяння відбувається в особливому психічному стані *екстазу**, який супротивники ісіхазму пов'язували з галюцинаціями. Однак вчення Палами одержало широку популярність. Воно навіть змінило в боротьбі з раціоналістами: калабрійським ченцем Варлаамом, учителем Петрарки і Боккаччо, і його сподвижником Акіндіном. Повернувшись з Афону, Палама цілком занурився в боротьбу проти раціоналізму.

Варлаам, що прибув у Візантію з Італії, став різко критикувати ісіхазм з позицій розуму. Згідно вчення Варлаама, осягти істину, іншими словами Бога, можливо за допомогою розуму і науки, за допомогою вивчення Святого Письма, старожитніх філософів, за допомогою логічного мислення. Варлаама й Акіндіна підтримали прогресивні мислителі й діячі. Після тривалої і запеклої полеміки перемогли ісіхасты. На їх захист виступили православна церква і реакційно настроєні кола вищої знаті. На церковному соборі 1351 р. богослов'я Палами було визнано згідним з православним віровченням, а його супротивники Варлаам, Акіндін і Григора були піддані анафемі. Перемога ісіхастів мала тяжкі наслідки для Візантії. Заклик до відходу від активного життя, від боротьби роззброював народні маси перед лицем турецької небезпеки, вів їх у світ смиренності, покірності, чернечого аскетизму.

Історіографія. В історіографії пізньої Візантії настільки ж виразно, як і в філософії, проступають гуманістичні риси: інтерес до людської особистості, до природи, світобудови; поряд з біблійною концепцією історичного процесу розвиваються нові історіософські теорії. Останнє сторіччя існування Візантійської імперії і її загибель під ударами турків описані в працях візантійських істориків, представників різних соціально-політичних і релігійних напрямків. Усі вони, хоча і з різних позицій, освітили причини занепаду Візантії і перемоги турків, розповіли про останні роки життя колись великої імперії.

Очевидцем і учасником трагічних подій, зв'язаних з падінням Константинополя, був Георгій Сфрандзі. У страшні дні облоги Константинополя військами Мехмеда II він знаходився невідступно при імператорі, пережив його загибель, усі жахи погрому Константинополя і турецького полону. Викупившись, він втік на острів Корфу і знайшов притулок в монастирі, де жив до самої смерті і закінчив свою працю «Хроніку» — цінне історичне джерело і яскравий твір мемуарного характеру. За своїм соціально-політичним забарвленням цей твір відображає погляди придворної знаті Константинополя. Останній василевс ромеїв описаний у хроніці в самих панегіричних тонах, унія з католицькою церквою розглядається як менше зло у порівнянні з турецькою загрозою. У загибелі Візантії автор вважає винними не тільки турків, але і латинян. З погляду Сфрандзі, Флорентійський собор виявився політичною помилкою, тому що прискорив напад на Візантію турків, що побоювалися союзу імперії з Заходом.

Історик Михайло Дука був, як і Сфрандзі, вихідцем з вищої феодалної аристократії Візантії. Освічений дипломат, він прекрасно володів, крім грецької, італійською і турецькою мовами. Падіння Константинополя він не бачив, але залишив воїстину приголомшливу розповідь про загибель великого міста, написану зі слів сучасників. Уся праця Дуки дихає ненавистю до жорстоких завойовників і найглибшим фаталізмом. Загибель Візантії відбулася з волі невблаганної долі. Але однією з причин, що прискорила падіння Константинополя, на думку Дуки, були розбрати між громадянами імперії, ненависть їх до латинян. Непримиренні виступи крайніх ортодоксів проти союзу з Заходом відкрили дорогу туркам. Дука був помірним латинофілом, він сподівався на допомогу Заходу і бачив у цьому єдину надію на порятунок від турецького завоювання. Для нього немає питання, хто кращий, латиняни чи турки: звичайно, він воліє латинян. Тому Дука засуджує першого міністра Візантії Луку Нотару за його слова про чалму і тіару. В обстановці, коли вже перед очима греків стояло незліченне турецьке військо, подібний заклик Луки Нотари був явним зрадництвом. Але сам Нотара жорстоко поплатився за це. Він був серед тієї частини візантійської знаті, що виявляла покірність завойовнику. Султан спершу обласкав Нотару, а потім зажадав у гарем його дочку. З цим великому дучі довелося примиритися. Але коли Мехмед II наказав привести до свого гарему улюбленого молодшого сина Луки, юного і прекрасного хлопчика, Лука відмовився віддати сина на наругу і був страчений разом із старшим сином і зятем. Він лише попросив султана стратити його останнім, щоб підтримати мужність рідних у страшну хвилину.

Афінянин Лаонік Халкоконділ походив із знатної афінської родини й одержав класичну освіту в кращих еллінських традиціях. Глибоку любов до грецької культури і схилення перед минулим Еллади він зберіг на все життя. Більшу частину свого життя історик провів в Афінах, але здійснював далекі подорожі, знайомився з багатьма країнами й народами. Його праця має такий заголовок: «Літопис Лаоніка Халкоконділа про те, звідки прийшли володарі турків, про їх діла й подвиги аж до подвигів великого володаря Мехмеда». Зміст роботи надзвичайно широкий. Головним завданням є опис становлення держав Османів, з'ясування причин її піднесення і скорення країн Середземномор'я. Однак історик пише не тільки про ріст турецької держави, але і про опір турецькій навалі з боку слов'ян, албанців, угорців. У творі Халкоконділа відроджується фаталістична теорія послідовної і неминучої зміни світових держав: ассирійської, мідійської, перської, еллінської, римської і, нарешті, оттоманської. Але якщо в Георгія Сфрандзі фаталістична концепція зміни світових держав здобуває воїстину трагічне звучання і фатальна загибель держави ромеїв — для нього найбільше нещастя, світова катастрофа, то для Халкоконділа ідея зміни світових держав забарвлена в оптимістичні тони. Історик твердо вірить, що настане час, коли елліни об'єднаються навколо володаря-грека і будуть керуватися своїми власними законами. Він сподівається на відродження еллінської держави й еллінської культури. Примхливе щастя повинно зрадити турків і знову повернутися до греків.

Велика історична праця Халкоконділа в достатку прикрашена вставними новелами. За своїм характером і тематикою вони дуже різноманітні. Деякі з них безпосередньо перегукуються з італійськими новелами епохи Ренесансу. Місце дії цих оповідей переважно Італія, а сюжети дуже подібні з тематикою італійської новелістики. Тут ми читасмо і про сімейні драми зі зрадами і покаранням зрадливих дружин, про облогу міста, врятованого видачею ворогам найкрасивішої дівчини, сатиричні розповіді про боягузливих і жадібних ченців. Але на відміну від життєрадісного, часто фривольного гумору італійських новел у Халкоконділа звучать дидактичні, моралізаторські ноти; він прямо засуджує людські пороки і слабкості, звеличує чесноти: доблесть, мудрість, вірність.

Серед історичних творів пізньої Візантії особняком стоїть праця Крітовула «Історія Мехмеда II». Візантійський історик XV ст. Михайло Гермодор Крітовул був не тільки письменником, але і видним політичним діячем, тісно зв'язаним з туркофільською течією у Візантії. Крітовул — ренегат, що прославляв завойовника своєї батьківщини султана Мехмеда II й навіть поступив на службу до нього. За зраду він одержав від турків посаду дрібного намісника. В «Історії Мехмеда II» Крітовул ставить метою оспівати подвиги свого героя, приховати його злочиння, показати султана не тільки великим завойовником, але і мудрим правителем, аматором філософії, покровителем наук і мистецтв. Історик, слід думати, був зв'язаний з торгівельно-ремісничими колами й відображав туркофільські настрої в їх середовищі. Саме ці верстви візантійського суспільства покладали надії на підтримку турецького уряду, хоча незабаром їх охопило глибоке розчарування. В усякому разі Крітовул особливо наполегливо вихваляє Мехмеда II за покровительство торгівлі і мореплавству, будівництво портів, кораблів і доріг.

Сам Крітовул належав до патриціанської знаті островів Егейського моря, серед якої також одержали поширення туркофільські настрої. Причиною цього було постійне суперництво греків та італійців, що дуже посилює у пізній Візантії. Боротьба за політичну владу, економічне суперництво у сфері торгівлі й мореплавства між ромеями й італійцями — от що лежало в основі антилатинської орієнтації патриціанської знаті цього регіону. Її настрої цілком поділяв Крітовул, ідеолог знаті і купецтва, що підтримував патриців. Явна недоброзичливість, а часто й відкрита ворожість до італійців проходять червоною ниткою через усю працю Крітовула. Разом з тим Крітовул, людина широко освічена, знавець й ентузіаст еллінської культури, не відмовляється від релігії і культури предків і намагається пояснити загибель свого народу всесиллям долі. Знаючи її мінливість і пороки людської природи, не слід очікувати для свого народу постійного і неминущого щастя. Світове панування, підкреслює Крітовул, втрачене ромеями і вже ніколи до них не повернеться. Тим самим він на відміну від Халкоконділа проголошує непорушність турецького панування й виправдовує необхідність співробітництва (колабораціонізму) з турками, а тим самим і своє ренегатство. «Історія Мехмеда II» буває античними ремінісценціями. Крітовул наслідує в стилі і мові Геродота й Фукидіда. Бажаючи підлестити могутньому завойовнику, він зображує Мехмеда II покровителем еллінської культури і створює фантастичну генеалогію роду Османів, доводячи, що начебто вони еллінського походження. Свій улесливий панегірик Крітовул подарував Мехмеду II, але твір не сподобався магометанському владарю і не був опублікований; його єдиний рукопис так і залишився у безвісності в Серапській бібліотеці Стамбула і був відкритий лише у Новий час.

Художня культура. У літературі Пізньої Візантії, так само як у суспільній та філософській думці, посилюються гуманістичні тенденції. Вони знаходять вираження у пробудженні найглибшого інтересу до Античності, у прагненні відродити класичну літературу Стародавньої Греції й Риму. Одночасно відбувається пожвавлення інтересу до людини й до навколишньої дійсності. Звідси народжувався новий погляд на природу, її вічну красу, на прості земні радості буття.

Анонімна «Повість про подвиги Александра» — переробка в християнському дусі пізно-античного сюжету про походи Александра Македонського в східні країни — мала широке хо-діння у XIII—XV ст. Величезний інтерес читачів викликали фольклорні, казкові мотиви про чудеса, що їх побачили Александр та його воїни на Сході. Переробка античного сюжету на християнський лад полягає в поступовому звертанні язичника Александра в християнство за сприяння пророка Ієремії. Східна екзотика і християнська повчальність поєднуються з еллінофільськими, ностальгічними мотивами. На руїнах Трої, згідно розповіді анонімного письменника, Александр гірко ремствував, що знамените місто було зруйноване через одну, хай і надзвичайно гарну, жінку. Він захоплювався подвигами Ахілла і Гектора, відвідав їх гробниці.

Від пізньої Візантії збереглося кілька творів світської прози. До їх числа відноситься са-тира «Розмова мертвих, або Перебування Мазаріса в підземному царстві». Мазаріс, занеду-жавши чумою, впав у глибокий сон і помилково був віднесений страшними птахами в підзем-не царство. Там він зустрічає багатьох своїх знайомих, у тому числі Голобола — лікаря, ри-тора і секретаря імператора Мануїла II. У сатири точно зазначений час дії (поч. XV ст.), багато її персонажів — історичні особистості. Усі вони розпитують Мазаріса про земні справи, про події при дворі, про долю родичів і друзів. Але в довгих розмовах ні про померлих, ні про жи-вих не сказано жодного доброго слова, усі вони обсипаються злісними глузуваннями; промови мертвих наповнені заздрістю, честолюбними спогадами, земне суперництво не забуте і в Аїді. Песимізм анонімного автора особливо яскраво виявляється в його похмурій сентенції: «Вважається, що людина, вкшнена якою-небудь твариною, може випікуватися цілощом за-собом, але не злічити, скількох погубило жало людської злості — цілі держави, острови, ца-рів».

У XIV—XV ст. розповсюджуються збірники любовних пісень і віршів. Як правило, вони анонімні і зв'язані з народною ліричною поезією. У них відображений світ любовних почуттів простих людей, говориться про печалі й радощі закоханих. Отут юнак випрошує в коханій по-бачення, там дівчина гірко ремствує на холодність коханця. Особливої популярності набув збірник «Родоські пісні кохання». Більшість його пісень перейняті палким і чистим почуттям, але зустрічається чимало еротичних, іноді навіть фривольних, пісень, забарвлених грубува-тим народним гумором.

Хрестові походи, проникнення латинян на Схід сприяли не тільки посиленню греко-латинського антагонізму. Одночасно відбувався процес взаємного культурного збагачення Візантії і Заходу. Плодом такого культурного взаємовпливу стали грецькі рицарські романи XIII—XIV ст. До нашого часу дійшли повністю віршовані романи «Каллімах і Хрісоррора», «Вельтандр і Хрісанца», «Лівістр і Родамна», в яких на фоні цікавих любовних пригод у поетичній формі оспівуються високі людські почуття, істинне й вірне кохання, всеперемагаюча краса жінки й велич природи, ставляться вічні проблеми долі, призначення, життя і смерті. Ці романи втілюють нову концепцію кохання як найсильнішого почуття, що спонукає духовну мета-морфозу закоханих, воно включає пристрасть, однаковою мірою фізичну і духовну. Таке ко-хання супроводжується безмежною вірністю, яка виключає зраду; воно припускає рівноправ-ність у любові чоловіка й жінки; вінцем її стає шлюб як вищий різновид щастя.

Сюжет анонімного віршованого роману «Каллімах і Хрісоррора» майже цілком казковий. У царя певної держави було троє синів, й він, щоб обрати собі гідного спадкоємця, посилає їх у похід. У лісі вони бачать замок дракона, що охороняється страшними зміями. Проникнути в нього зважається тільки молодший син — прекрасний Каллімах. Юнак вбиває дракона і звільняє красуню Хрісоррою, прив'язану в одній із зал палацу за коси до стелі. Каллімах і Хрісо-ррора ніжно полюбили одне одного, поклялися у подружній вірності перед зображенням на стіні Еротом й залишилися жити в замку. Однак, їх щастя порушує якийсь цар, що, випадково по-бачивши Хрісоррою, закохується в неї і викрадає за допомогою чарів баби-чаклунки. Відьма

дарує Каллімаху чарівне яблуко і той, скуштувавши його, засинає сном, схожим на смерть. Втім, брати оживляють його і Каллімах знаходить кохану в царя, проникнувши в його палац під виглядом садівника; закохані зустрічаються і євнухи схоплюють їх і приводять до царя. Молодих судять, але полум'яні, повні любовної жаги промови подружжя розчулюють царя й він велить стратити не їх, а відьму. Закоханим дарують свободу, вони щасливо живуть у своєму казковому замку.

Роман «Вельтандр і Хрісанца» також належить перу невідомого автора; у порівнянні з романом про Каллімаха і Хрісоррою він є ближчим до історичної дійсності. У Візантії колись жив імператор Радофіл, в якого було двоє синів, Філандр і Вельтандр. Батько незлюбив з дитинства молодшого, хоча юнак був прекрасним: світлі кучері його вилися, очі блищали, білі груди нагадували мармур. Він був хоробрим і майстерним мисливцем, вирізнявся силою і спритністю. Ображений презирством батька, Вельтандр покидає рідну оселю й потрапляє у світ дивовижних пригод. По дорозі юнак зустрічає розкішний замок любові, побудований із сердоліку. Цар любові Ерот показує Вельтандру 40 красунь, і юнак обирає найвродливішу. Але красуня зникає й рицар відправляється на її пошуки. Потрапивши до двору царя Антіохії, він впізнає в його дочці Хрісанці красуню, що полонила його серце. Вельтандр і Хрісанца люблять одне одного і таємно зустрічаються, і зрештою після двох із зайвим років платонічної любові вони вгамовують свою пристрасть. Але Вельтандра хапають у саду і кидають до в'язниці, його чекає страта. Порятунок приходить від вірної служниці Хрісанци, що на суді доводить, начебто юнак приходив до неї, а не до принцеси. Вельтандр одружується із служницею, але шлюб цей фіктивний, і зустрічі з прекрасною царівною продовжуються. Нарешті, закохані втікають з Антіохії і після тяжких випробувань повертаються на батьківщину Вельтандра. До цього часу старший брат Вельтандра помер, батько прощає втікача і передає йому царство. Усе завершується пишним весіллям закоханих.

У романі «Лівістр і Родамна» романічний характер оповідання цілком перемагає казковий. Чудеса з героями, як правило, відбуваються уві сні. В романі діють дві пари закоханих — Лівістр і Родамна та його друг Клітовос і Міртана. Любов першої пари завершується щасливим шлюбом, любов другої — адюльтером і загибеллю закоханих. Велике місце в «Лівістрі й Родамні» займає проблема дружби. Клітовос, «друге я» Лівістра, готовий віддати життя за друга і допомагає Лівістру знайти його кохану. Той платить йому таку ж вірність, й ідея істинної чоловічої дружби в романі здобуває справді ренесансне звучання.

XIV—XV ст. ознаменовані появою видатних пам'яток народної творчості. Збереглося чимало епіграм і пародій, іноді гостро сатиричних й антицерковних. Широкою популярністю користувалися такі жанри літератури, як новели на казкові та побутові теми й епос про тварин. Прикладом творів подібного жанру може служити «Повість про чотириногих» (XIV ст.) — гостра народна сатира на сучасне суспільство. У ній розповідається про те, як цар звірів Лев побажав встановити у своєму царстві вічний мир і зібрав для цього своїх підданих на величезному полі для проголошення дружби і любові. Однак дружньої розмови і взаємних поступок не вийшло. З самого початку тривання ради спалахнули звади, бушували злість, заздрість, взаємні докори, що перемежовувалися самозвеличеннями. Всі учасники великого збору звірів вихваляли своє м'ясо, шкіру, вовну, роги, говорили про користь, принесену людям. Зрозумілість і хвастощі звірів зачепили за живе і самого Лева. Зрозумівши неможливість загального порозуміння, він необачно скасував мир і дозволив війну. Спалахнула дика різанина, хижаки стали мучити мирних тварин, усюди лилася кров, лунали лементи і стогони. Розв'язавши війну, могутній Лев відразу зжер Буйвола, але сам пав жертвою грізних рогів Біка. Пантера, кинувшись захищати свого володаря, не уникла тієї ж долі. Мирні тварини перед лицем небезпеки також об'єдналися і почалася велика битва, що закінчилася лише з заходом сонця.

У народній літературі пізньої Візантії в декількох варіантах відома фольклорна поема про Осла, Вовка й Лиса. Цей сюжет, розповсюджений у багатьох культурах світу, на візантійському ґрунті набув особливого колориту. Лисиця і Вовк не просто уособлюють хитрість і злу силу, тут вони постають як типові для візантійського суспільства улесливі ханжі й хитрі фіскали, що тихо облуптують свої жертви тенетами підступності і страху. Вони заманують добродушного і довірливого Осла на корабель, де учиняють над ним несправедливий суд і готують розправу, і лише завдяки природній кмітливості Осел рятуюється від своїх лукавих суддів й виходить переможцем.

У пізній Візантії серйозні зміни відбувалися й у сфері образотворчого мистецтва. Навіть у важкій обстановці грізної турецької небезпеки і постійних внутрішніх міжусобиць візантійське мистецтво XIII — першої половини XV ст. продовжує свій поступальний розвиток. Мистецтво цього періоду, що одержало по імені правлячої династії назву палеологіського, переживає блискучий розквіт. Проторенесансні ідеї, що охопили передові уми візантійського суспільства, зробили вплив і на художню творчість. Єдиний візантійський стиль збагачується новими рисами. Головною тенденцією нового стилю як в архітектурі, так і в живопису був поступовий відхід від монументалізму попереднього часу. У зодчестві відбувається зменшення розмірів будівель і здібнення архітектурних пропорцій, — палаци і храми здобувають камерність, аристократичну замкнутість. Декоративний ансамбль втрачає колишню грандіозність й урочистість. Фрески витісняють мозаїки, заповнюють весь простір храмів у вигляді фризів або ізольованих сцен. Провідну роль у живопису починає грати ікона. Другою важливою особливістю нового стилю було посилення динамізму, емоцій та *експресії**.

Найбільш повне і довершене втілення нові риси візантійського живопису в XIV ст. одержали у фрескових розписах і мозаїках церкви монастиря Хори в Константинополі (Кахріе-Джамі). В даний час вони цілком реставровані і представляють воістину блискучий декоративний ансамбль. Оздоблення й перебудова храму, що тривали з 1303 по 1320 рр., були здійснені з ініціативи великого логофета Феодора Метохіта, який віддав прикрашанню монастиря багато сил і таланту й зібрав у ньому чудову бібліотеку з книг духовного і світського характеру. На всьому ансамблі Кахріе-Джамі, на його мозаїках і фресках лежить відбиток вишуканого смаку цієї видатної людини. Кахріе-Джамі — порівняно невеликий храм, що відрізняється легкістю архітектурних пропорцій, добірністю, інтимною ошатністю. Основу декоративного оздоблення інтер'єру складають два цикли, присвячені життю Христа і Марії. До числа крашчих мозаїк Кахріе-Джамі належить Деїсус на головній стіні внутрішнього нарфіку. На жаль, збереглися лише фігури Богоматері і Христа. Мозаїки вражають найвищою майстерністю виконання, винятковою елегантністю і шляхетністю. Тонкі риси облич, строгі пропорції, м'яке моделювання, ніжна барвіста палітра з рожевого, білого і зеленого кольорів — усе це показує торжество нового стилю і створює враження єдиного, надзвичайно гармонічного цілого. Значний інтерес представляє ктиторська композиція Кахріе-Джамі, де перед сидячим на троні Христом стоїть на колінах ктитор (засновник) Феодор Метохіт, підносячи йому модель храму. Великий логофет зображений у парадному одянні з високим головним убором. В його обличчі передана, очевидно, портретна схожість. Багатофігурні зображення повні динаміки, простежується відмова від фронтальності, фігури дані в складних ракурсах, часто повернені одна до одної, широко застосовується асиметрія в побудові композиції. Емоційна насиченість живопису досягається енергійними жестами, нахилом голів, виділенням головних персонажів. Фігури невеликих розмірів, стрункі і витончені, на обличчях лежить печатка глибокої натхненності, риси обличчя стали дрібнішими, вираз м'якшим, привітнішим, людянішим. Замість сухого лінійного промальовування застосовується тонке моделювання. Колорит м'який, ніжний, світлий, барви грають найбагатшими переливами тонів. Серед них переважають блакитнувато-синя, фіолетова, рожево-червона, ясно-зелена, перлово-сіра, біла і золота.

РОЗДІЛ VI КУЛЬТУРА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

В історії культури Західної Європи Середньовіччя зайняло більш ніж тисячолітню епоху (V—XVI ст.) і було нерозривно пов'язане із зародженням, розквітом, кризою і загибеллю феодалізму*. Економічний лад, взаємини класів, державні порядки і правові інститути феодального суспільства були тими факторами, що впливали на зміст, диференціацію і соціальну спрямованість культури епохи. У ній знайшли своє відображення станово-корпоративна структура феодалізму, протиріччя між феодалами і гнобленими ними масами, боротьба між різними угрупованнями всередині самого панівного класу. Три великих історичних етапи містить у собі еволюція феодалізму і його культури. Перший — Раннє Середньовіччя (кінець V—X ст.); феодалізм тільки ще консолідується й усталюється як нова суспільно-економічна формація; у рамках даного етапу державність спочатку організується у великі, але досить слабо інтегровані в єдине ціле монархії, а потім розпадається на конгломерати роздроблених політичних утворень. Другий етап — Зріле Середньовіччя, час розквіту феодалізму (XI—XIII ст.); це період феодальної роздробленості і слабкості держави. Третій — Пізнє Середньовіччя (XIV—XVI ст.); смуга занепаду феодалізму і зародження капіталістичних суспільних відносин; державність на цьому етапі змінюється й закладаються основи централізації. Поетапний характер розвитку феодального суспільства багато в чому визначав особливості і динаміку розвитку середньовічної західноєвропейської культури.

1. Культура Раннього Середньовіччя. На протязі V—VIII ст. у господарстві і суспільстві Західної Європи проходили важливі зрушення, відбувалося відновлення сільського господарства, закладалися основи феодальних відносин. Але розвиток культури відставав від розвитку економіки й суспільства: тут пролягає смуга безплідності, що передує новому культурному піднесенню. Саме тому цей період часто називають «темними віками».

Культура періоду «темних віків» (V—VIII ст.). V століття було часом занепаду Західної Римської імперії. Із системи провінцій, зв'язаних одна з одною і підлеглих Риму, Західна Європа стає сукупністю незалежних германських держав. Германці осідали на римських землях вже давно, вони вважалися союзниками імперії, служили їй, й дехто з них досягав вищих державних посад. Але тепер германська імміграція виходить з-під контролю римської влади: племена самі обирають місця для проживання, беруть собі не меншу, як колись, а більшу частину землі і доходів. У V ст. германці масово долають рейнсько-дунайську границю, розоряють Рим, засновують вестготське королівство в Аквітанії та Іспанії, вандальське в Північній Африці, бургундське в долині Рони, франкське в Північній Галлії і остготське в Італії. Втім, усі ці політичні зміни не знищували уявлення про єдину імперію, що об'єднує всю християнську Європу і Середземномор'я: воно живиться історичними спогадами і посилено підтримується церквою.

Але реальність усе більше відходить від цього уявлення: західні імператори швидко стають маріонетковими фігурами, а з 476 р. і зовсім перестають проголошуватися, — верховним володарем всієї імперії номінально залишається лише східний, константинопольський імператор — василевс. У першій половині VI ст. була зроблена остання спроба перетворити цю номінальну владу в дійсну: константинопольський імператор Юстиніан відвоює в германців Африку, Італію і південь Іспанії. Але для подальшого наступу в імперії не було сил: Галлія залишилася франкською, Іспанія — готською, а в Італії з 568 р. утвердилися нові германські завойовники — лангобарди.

У VI—VIII ст. Західна Європа — це три великих германських держави: франкська в Галлії, вестготська в Іспанії, лангобардська в Італії, і кілька невеликих королівств і герцогств (у Британії та Німеччині). Верховна влада константинопольського імператора ще зберігається в пам'яті, але вже не існує на ділі: відвернена на Схід напором персів і арабів, Візантія залишає

Захід без уваги. Найважливіша подія цього періоду — це формування у варварських державах нових європейських народностей: на початку його в кожній державі співіснують, не змішуючись, два населення, романське і германське: кожне зі своїми законами і звичаями, а наприкінці його вони вже зливаються воєдино, у кожній державі по-своєму. Злиттю цьому найбільше сприяли єдина королівська влада і єдина церква. Позиції римської церкви в суспільному і державному житті міцніють, римські папи прагнуть тримати під контролем усю мережу західних єпископств, якби приймаючи на себе ту централізуючу роль, яку втрачає імперія. Найважливішим діячем такого роду був папа Григорій I Великий (540-604), також плідний і впливовий письменник.

У нових германських державах старе населення, що зберігало традиції античної культури, опинилося в підлеглому становищі. Злиття місцевої знаті з германською знаттю відбувалося повільно; управління новими державами здійснювалося примітивно, потреба в освіченому чиновницькому стані слабшала й риторські школи, що готували його, виявлялися непотрібними. Протягом V ст. мережа міських риторських шкіл поступово зникає в Галлії й Іспанії, сильно рідіє в Італії й Африці: освітня програма скорочується в кращому випадку до початкової, граматичної. Останнім вихованцям риторських шкіл залишалися лише два шляхи для застосування своїх знань. Перший вів до королівських дворів нових правителів — германців: тут ще була потреба в носіях римської культури — у кращому випадку вони ставали державними радниками, у гіршому — дармоїдами-панегіристами. Другий шлях провадив на службу церкві: тут освічені люди були потрібні, щоб вести складні господарські й політичні справи місцевих єпископств, тлумачити в проповідях Святе Письмо для неосвічених парафіян, підтримувати зв'язок з Римом.

Коло освічених людей повсюдно скорочувалося: після IV ст. згасає культурне життя в Іспанії, після V ст. — у Галлії; вогнищами латинської культури залишається лише Африка й особливо Італія, де остготський король Теодоріх (493-526) свідомо підтримував пам'ять про римську велич. Тут, в Італії, у першій половині VI ст. були зроблені останні дві свідомі спроби зберегти античну спадщину для духовного світу християнської Європи. Спроби ці належали двом найвизначнішим сановникам Теодоріха — Боецію і Кассіодору.

Северин Боецій (480-525) поставив своєю головною метою зберегти для латинського світу доступ до грецької науки. Малою програмою його праць був цикл перекладів і коментарів з усіх сімох наук енциклопедичного кола, що заклали панівну у середньовічній освіті систему *семи вільних мистецтв**. З них збереглися трактати «Про арифметику», «Про музику» і переклади «Вступу» неоплатоніка Порфірія до логіки Арістотеля і двох перших логічних творів самого Арістотеля з докладними коментарями: усе це майже на шість сторіч стало для латинського Заходу єдиним джерелом знань з цих предметів.

Великою програмою його праць був повний латинський переклад усього Арістотеля і всього Платона з неоплатонічними коментарями, в яких він сподівався звести їх філософію до єдиного синтезу. Але до цього проекту Боецій так і не приступив: за свої грецькі симпатії він був обвинувачений у державній зраді, кинутий у в'язницю і страчений. У в'язниці він написав свій останній твір «Розрада філософією», який виявився для Заходу набагато потрібнішим: піднесені міркування про благо, Бога і долю забарвлені тут особистим почуттям людини, що очікує смерті, і тому стають рідкісно виразними. «Розрада» являє собою діалог автора з уособленою Філософією, яка з'явилась до нього в темницю щоб змусити його забути про мннім блага, ним втрачені, й віддатися душою вищому благу і світовому закону. Боецій — християнин, але загальний настрій «Розради» не християнський, а античний: головне для нього — не благодать, а розум, не відчуття гріховності, а впевненість у чесноті, не сподівання на небеса, а твердість духу на землі; про спокуту немає мови, Христос не названий жодного разу.

Аврелій Кассіодор (VI ст.) разом з Боецієм займав вищі посади при остготському дворі, був канцлером (зібрання складених ним грамот й листів він випустив окремою збіркою як зразок ділового красномовства), написав історію готського народу, що збереглася лише в короткій переробці, зробленій знатним готом Йорданом ще за життя Кассіодора. Головним його наміром було заснувати в Римі богословську школу, в якій клірики могли б вивчати світські науки, щоб використовувати їх для всебічного тлумачення Святого Письма; ідея ця була підказана йому досвідом грецьких шкіл в Александрії й Сирії.

Візантійсько-готські війни в Італії перешкодили заснуванню цього першого європейського університету. Покинувши службу, Кассіодор виїхав у свій калабрійський маєток Віварій і спробував здійснити свій задум хоча б приватними засобами: тут він влаштував гуртожиток монастирського типу, але з немонастирською програмою занять, що віддавала рішучу перевагу розумовій праці перед фізичною. Програму цю Кассіодор виклав у двох книгах «Керівництва до божественної і мирської словесності»: між «божественною» і «мирською» словесністю протилежності немає, усі світські науки розвивають розумом те, що дано в Письмі одкровенням, і тому усі вони необхідні для повного розуміння Письма — насамперед праці отців та істориків церкви, а потім і сім «шляхетних наук»; праці з цих предметів ченці повинні знати, зберігати і переписувати — саме переписуванням книг чернець найкраще служить Богу. Ця програма Кассіодора зіграла виключно важливу роль в історії культури: саме слідуючи їй, італійські переписувачі склали той книжковий фонд, на який через двісті років змогло спертися Каролінгське відродження, саме вона лягла в основу освітньої діяльності пізніших монастирських і соборних шкіл.

Отже, світська школа в «темні віки» припиняє своє існування майже повсюдно — лише в італійських містах зберігаються граматичні школи римського типу, також при королівських дворах робилися спроби (переважно марні) створити школи для вищої знаті. Світську школу поступово витісняє школа єпископська і монастирська. Клірикам і ченцям грамотність була необхідна для богослужіння і проповіді; тому єпископи починають особисто навчати молодих кліриків, а в монастирях ведеться систематичне навчання молодих ченців і послушників. Школи при монастирях давали своїм учням початки читання, письма, лічби й церковного співу, потім граматику з читанням доступних авторів і з елементами інших «шляхетних наук» (риторики, діалектики та ін.) і, нарешті, — для здібніших — індивідуальні заняття з тлумачення Письма. Саме в цей час — з початку VI ст. — відбувається становлення західного чернецтва на основі нового статуту, розробленого Бенедиктом Нурсійським (480-547), засновником монастиря Монте-Кассіно в Італії (529): статут цей підкоряв індивідуальну аскезу строгій колективній дисципліні і як богоугодні справи наказував регулярну молитву, фізичну працю й читання Письма. Звідси було ще дуже далеко до гуманітарних ідеалів Кассіодора, але можливість еволюції в цьому напрямку уже відкривалася.

Однак поки що про вивчення античної спадщини в єпископських і монастирських школах не могло бути і мови, читалися тільки Біблія й отці церкви. Лише в найвищих церковних колах була зроблена спроба відокремити ділову, фактичну сторону античної культури від її ідеологічного («язичницького») осмислення і прийняти першу, не приймаючи другої. Такою спробою була величезна енциклопедія, складена єпископом Ісидором Севільським (570-536) — «Етимологія, або Початки», 20 книг, що послідовно викладають зміст предметів Семи вільних мистецтв (а також медицини і права), трактують про Бога, людину, світобудову, культуру і побут; всі відомості, ретельно зібрані з отців церкви, пізньоантичних компендіумів, коментарів і класичних письменників, все одноставно викладається у вигляді визначень і фактів. Цей каталог світобудови покликаний був цілком звільнити читачів від необхідності звертання до язичницьких першоджерел; і дійсно, твір Ісидора став основним запасом знань про Всесвіт для усього Середньовіччя.

Метою, якій служила нова школа, була масова християнізація населення Західної Європи, де дотепер охоплені новою релігією були власне кажучи лише жителі міст і самий верхній прошарок сільського населення. Повчання, легенда, гімн стають найважливішими літературними формами епохи. Саме вони характерні для письменницької діяльності Григорія Великого. Повчання, турбота про практичний життєвий урок, виведене з будь-якого тексту й міркування, є присутнім і в його численних проповідях, і у великих біблійних коментарях, і в складеному ним наставлянні для єпископів — «Правилі пастирському». Легенди про чудотворців і ясновидців (перші зразки жанру «видінь пекельних мук і райського блаженства») склали самий популярний його твір — «Діалоги про життя і чудеса Святих Отців італійських і про безсмертя душі»; головним героєм цього твору є Бенедикт Нурсійський, перед яким Григорій схиляється. «Діалоги» дуже вплинули на розвиток латинської агіографії, що якнайкраще відповідала запитам масової свідомості людей Раннього Середньовіччя. Життя святих надовго стають улюбленим жанром у в періоди соціальних потрясінь, голоду, нещастя і воєн. Святий стає новим героєм прагнучої чуда, змученої страшною реальністю людини. Також авторство гімнів, що збереглися під ім'ям Григорія, сумнівне, але приписувалося воно йому дуже наполегливо, і сформована згодом система церковного співу від його імені одержала назву «григоріанської».

Припинення читання античних авторів у школах розривало культурну наступність, позбавляло нову культуру опори на кращі зразки старої літератури. У VII — першій половині VIII ст. літературне життя романської Європи завмирає зовсім: ні Італія, ні Африка, ні Галлія не дають жодного письменника, і тільки у вестготській Іспанії ще якийсь час продовжують писатися трактати і вірші на випадок. Відновлення латинської культурної традиції приходить із зовсім несподіваної сторони — з півночі, з кельтської Ірландії і германської Британії.

Доля латинської культури в Ірландії і Британії була своєрідна. Влада римської імперії ніколи не поширювалася на Ірландію і лише недовго і неглибоко (із середини I до початку V ст.) поширювалася на Британію. Християнство прийшло туди лише в IV—V ст. разом із хвилею втікачів з Галлії, яку розоряли германці. В Ірландії воно мало успіх насамперед у середовищі племінної знаті: вожді кланів охоче приймали нову віру і засновували монастирі, саджаючи в них абатами своїх родичів. Зв'язок з далеким Римом був слабким, єпископська влада серед кланових міжусобиць була безсилою, тому монастирське життя стало основною формою ірландського християнства. Тим часом у V ст. Британія була захоплена германцями (англами і саксами) і на півтора сторіччя знову стала язичницькою, відрізавши Ірландію від християнської Європи. Нова християнізація Британії відбувається лише наприкінці VI — першій половині VII ст.: з півночі її здійснюють ірландські місіонери, з півдня римські.

Головна особливість нових ірландських і британських центрів латинської культури полягала в тому, що оточені вони були не спорідненим романським, а далеким германським мовним середовищем. Латина Біблії й отців церкви тут для вивчаючих не рідною, а чужою мовою, освоюваною не на слух, а тільки по книгах. Тут вже не можна було від абетки переходити прямо до Псалтиря, як це робилося на материку: потрібна була серйозна розробка початкового курсу граматики, що спирається на читання письменників і поетів, у тому числі і язичницьких. Таким чином, як тільки стало ясно, що доля християнства в Ірландії і Британії залежить насамперед від оволодіння латинською словесністю, місцеві монастирі негайно почали ввозити з материка латинські книги й організувати їх переписування. Головною ж турботою англосаксонських латиністів була переробка повчально-просвітительської літератури згідно нової методики книжного засвоєння латинської культури. Тут найбільшою фігурою був останній енциклопедист «темних віків» Беда Вельмишановний із Джарроу (672-735), книжник і педагог. З дитинства Беда жив у монастирі, ретельно вивчав Біблію. Для своїх учнів він писав підручники з риторики, основ віршування, орфографії, хронології і природознавства, які

міцно прижилися в середньовічній школі. Беда — автор коментарів до багатьох книг Старого і Нового Заповіту, до творів отців церкви. Головним твором Беди була «Церковна історія англів», в якій він розповідає про події у Британії починаючи із вторгнення римських легіонів на чолі з Юлієм Цезарем (сер. I ст. до н.е.) до VIII ст., у тому числі про християнізацію англів на півдні Августином Кентерберійським наприкінці VI ст.

Звідси, з ірландських і англосаксонських монастирських шкіл, реформована латинська освіченість повернулася на материк, щоб обновити деградуючу культуру романської Європи. Носіями її були ченці-місіонери, засновники європейських монастирів — на початку VII ст. ірландці (особливо Колумбан), що хотіли «зміцнити моральність» франкського кліру, у першій половині VIII ст. англосакси, що йшли поширювати християнство у наполовину язичницькій Германії. Усі ці монастирі, що розташувалися на головному шляху з півночі на південь Європи, були організовані за ірландсько-британським зразком, з бібліотеками і скрипторіями, вплив їх швидко позначився на місцевій культурі.

Це рух культурних імпульсів від окраїн Європи до галльсько-германського центру не обмежується північним напрямком. У 711-714 рр. араби завойовують Іспанію, й останні вестготські вчені втікають за Піреней, у Галлію. У 754 р. римський папа, потіснений лангобардами і покинутий візантійським імператором-іконоборцем, укладає союз із франками, що означає поворот орієнтації латинської Італії зі Сходу на Захід. Це було початком тієї консолідації культурних сил Європи у франкській державі, результатом якої стало Каролінгське відродження.

Каролінгське і Оттонівське відродження (IX—X ст.). Перші відчутні плоди цієї взаємодії були отримані в період Каролінгського відродження — піднесення культурного життя, що відбулося за Карла Великого та його найближчих спадкоємців (остання третина VIII — IX ст.). Величезна держава Карла Великого трималась силою зброї. Намагаючись створити централизоване державне управління за типом Римської імперії, Карл був зацікавлений у підготовці освічених кадрів церковної та світської адміністрації, що і спонукало його до культурно-освітніх реформ. Під час його правління (768-814) було відкрито багато церковних шкіл, до яких, крім молодих ченців і кліриків, намагались залучати дітей мирян. В Ахені, столиці Карла, для дітей короля і його сановників було відкрито придворну школу, до якої запрошувались найкращі вчені і педагоги того часу. За наказом Карла у скрипторіях переписувались античні рукописи, вивезені з Італії. Через кілька століть, в епоху Ренесансу, Європа знайомилась з античними пам'ятками переважно за списками, зробленими в цих скрипторіях.

Також при дворі Карла з учених, найкращих учнів і сановників було створене своєрідне об'єднання вчених й літераторів, любителів науки й словесності, відоме під назвою «Академія Карла Великого». Тут читались лекції, обговорювались богословські питання, тлумачились твори різних авторів; на диспутах змагались у вченості та дотепності, на банкетах — у вишуканих компліментарних віршах славили Карла, його походи і перемоги, його сім'ю, придворний побут, розваги та ін. Правда, після смерті короля придворну «Академію» розігнали, й Ахен перестав бути культурним центром європейського значення. Латинська культура знайшла притулок у монастирях, які, починаючи з IX ст. переживали піднесення, були багаті, добре укріплені і не боялися знегод цього нелегкого часу.

Найбільшим діячем Каролінгського відродження став виходець з Британії Флак Алкуїн (735-804). Зустрівши Карла в Італії, він захопився розмахом діяльності імператора та його широкими планами; саме він став його першим помічником у справі реформи освіти, у створенні Академії, у збиранні навколо неї людей, цінюючих науку й відданих їй. Письменник незвичайної працьовитості, Алкуїн залишив велику творчу спадщину. Серед його творінь підручники, написані для дітей імператора, морально-філософські твори, поеми про життя монастирів, багаті живими деталями, життя святих та ін.

Погляди Алкуїна представляли собою складну суміш античних та біблійних уявлень, об'єднаних християнською релігійною концепцією. Найвищим джерелом знання для нього було Святе Письмо (особливо Старий Заповіт), яке відкриває людині не тільки таїни Божого промислу, але й земного життя. Однак, щоб їх збагнути, людина мусить користуватися власним розумом, особливо діалектикою. Цю останню він окреслював як «мистецтво мислення», покликане допомогти людині орієнтуватися в справах людських і божественних.

Учнем Алкуїна був видатний поет першої половини IX ст. Валахфрід Страбон. Саме під його пером жанр агіографічної повісті набуває художньої виразності. Так, у «Житті св. Блайт-макка» поет обробив ірландську легенду про життя благочестивого королевича, що віддав перевагу келії самотника перед тронем й бенкетами. Особливо вражаюче розказано про смерть зануреного у свої високі помисли святого, який спокійно приймає смерть від вікінгів — розгнуданих варварів, що громлять й палять те, що було створено його трудами. «Житіє св. Мамми» — це історія скромного й доброго підпаса, який проповідував слово Боже так щиро і натхненно, що його слухали й розуміли звірі і птахи. Заточений за доносом до в'язниці, пастух повинен стати жертвою хижаків під час ігор в амфітеатрі. Однак звірі упізнають у ньому свого улюбленця і кидаються на глядачів, а не на Мамму. Таким чином, Страбон свідомо протиставив культові античного героя, який утверджує себе подвигами у кривавій боротьбі з чудовиськами й собі подібними, культ святої людини, що здійснює подвиг в ім'я християнської релігії.

Валахфрід також був гострим сатириком. Його «Видіння Веттіна» розповідає, як уві сні до героя явився біс в образі клірика, оточеного юрбою демонів. Однак ангел-хранитель врятував Веттіна і навіть здійснив з ним повчальну мандрівку до загробного світу, показавши заступництво гріха у житті людства. Серед грішників, що спокуювали вічними муками свої проступки, поет безстрашно умістив ціле полчище монахів, священників, князів церкви, відомих своїми поганими нравами. Тут знайшлося місце навіть для самого імператора Карла I, якого Валахфрід суворо засудив за його нестримний норов. По-суті, «Видіння Веттіна» стало першим художньо розробленим зразком одного з найважливіших жанрів середньовічної літератури — візюнерської поеми, яка дозволяла поєднувати трагічне і комічне, високе й низьке, сатиру й релігійний екстаз.

Не забракло в Академії також істориків. Карл залучив до її діяльності найвидатніших дослідників VIII ст. — Павла Диякона, автора «Історії лангобардів», і Ейнхарта, чия праця «Життєпис Карла Великого» жваво й безпосередньо відтворює картину придворного й сімейного побуту імператора, його державну діяльність, оповідає про його численні походи. Серед них згадується і той похід до Іспанії, при поверненні з якого у Ронсвальській ущелині в нічній сутичці з басками був убитий юнак Хруодланд. За одними свідченнями він був небожем імператора, що вчився при дядькові військовому ремеслу, за іншими — сином Карла від його гріховного зв'язку з сестрою, яка ще в молодості видалася у монастир. До ткани життєпису також вплітаються легенди й анекдоти про великого монарха, відголоси колективних уявлень про цю дивовижну людину, що вразила народну свідомість.

Зовсім осібно в культурі Ранняго Середньовіччя стоїть виходець з Ірландії Іоанн Скот Еріугена (IX ст.). Його запросив у Париж король Карл Лисий й поставив на чолі придворної школи. На прохання короля мислитель переклав «Ареопагітики», коментарі до них, та твори деяких інших грецьких та візантійських мислителів. Спираючись на неоплатонічну філософію, він дійшов оригінальних висновків, близьких до *пантеїзму**. Від розправи Еріугену врятувало те, що радикальність його поглядів не була зрозуміла сучасникам. У своїй головній праці — трактаті «Про поділ природи» він виділяє чотири природи: природу не створену, але творчу (Бог-Творець), створену і творчу («форми», «види» чи «прототипи» усіх кінечних речей), створену і нетворчу (матеріальний світ, Всесвіт, включаючи людину) і, нарешті, природу не-

створену і нетворчу (це знову Бог, розглянутий тепер уже не як першооснова, з якої походить все суще, а як ціль (чи кінцева причина), в якій уся безліч тварних сутностей, що складають Універсум, знову знайде вічний спокій). У питанні про співвідношення розуму і віри в християнстві Еріугена виходив з постулату, що в релігії не може бути нічого, що не узгоджується з розумом, адже джерело і розуму і Святого Письма, що лежить в основі релігії, одне — божественна мудрість. Отже, можливе пізнання Бога за допомогою розуму, керованого вірою.

У цей період відбувся певний розквіт архітектури. Відомо, що в цей час будівництву замків, палаців і культових споруд приділялася велика увага. Прототипом середньовічного замку стали бургі, що складалися з веж і комплексу будинків, оточених ровом з водою. Резиденції правителів мали вигляд фортець. До їх складу обов'язково входили церковні споруди. Відома королівська капела в резиденції Карла Великого — Ахені, побудована між на переломі VIII і IX ст. Споруда має центричну будову з високою восьмикутною залогою, перекритою куполоподібним склепінням. Ахенську капелу вважали архітектурним чудом, зразком, гідним наслідування. Високого розвитку досягло мистецтво переписування та ілюстрування книги. Широко використовувались орнамент. Сюжети з Євангелія виконувалися яскравими фарбами, застосовувалася позолота.

Щось близьке до Академії Карла I і, звичайно, не без думки про неї створив при своєму дворі англосаксонський король Альфред Великий (друга половина IX ст.), — невтомний воїн, що у тривалій боротьбі переміг датських піратів і завоював цим визнання як в Англії, так і за її межами. Альфред прагнув до створення централізованої держави й певною мірою домогів цього. Досвідчений воїн і дипломат, Альфред був і турботливим почителем освіти. Він не тільки збирав рукописи й організовував їх переписування, не тільки заохочував англійських книжників у їх літературних трудах, але і сам взяв участь у створенні придворного гуртка, що сконцентрував у собі кращі культурні сили Англії. Хоча гурток Альфреда було далеко до Академії Карла, але і він був примітним явищем в історії культури Ранняго Середньовіччя. Особливістю англійської літератури вже за Альфреда стала велика увага до записування і створення поетичних творів рідною, давньоанглійською мовою.

У Німеччині вчена латинська культура також пережила період помітного піднесення — в епоху Саксонської (або Оттонівської) династії (X — поч. XI ст.). Оттонам вдалося створити систему імперської церкви, спираючись на яку вони зробили Германське королівство самим могутнім в Західній Європі. Оттон I (друга пол. X ст.) домогів корони Священної Римської імперії. Його онук Оттон III зробив римськими папами спочатку свого двоюрідного брата Бруно (папа Григорій V), а потім свого приятеля француза Герберта з Орільяка (папа Сильвестр II). Оттони сприяли розквіту наук і мистецтв, що співпав з часом їхнього правління. На родових землях засновник династії граф Людольф і його дружина Ода заснували жіночий монастир Гандерсгейм, а також абатство Кведлінбург. З ім'ям Герберта з Орільяка — математика і філософа, який відвідав Мавританську Іспанію, зв'язаний початок рецепції в Європі арабомусульманської філософії і науки, а також використання арабських цифр і рахункової дошки (абак). При дворі імператора Оттона I знову склалася Академія — гурток обраних середньовічних гуманістів.

Сильна монархічна влада, що забезпечила Німеччині не тільки мир і спокій, але і політичну перевагу в Європі, сприяла розквіту мистецтва. Складення специфічного стилю, характерного для Оттонівського відродження, збіглося за часом з військовими успіхами Оттона I. Найбільш яскраво він проявився в книжковій мініятурі, фресковому живопису й різьбленні по кісті. Стиль, властивий архітектурі цього періоду, прийнято називати протороманським. Замовниками оттонівського мистецтва, як і каролінгського, під помітним впливом якого воно сформувалося, були імператори й церковні ієрархи. Зображення цих високопоставлених осіб збереглися в мініятурах рукописів; серед них, крім представників правлячої династії, — єпис-

копи, абати й абатиси. Самі розкішні і багато ілюстровані рукописи виготовлялися в монастирських скрипторіях, найчастіше Райхенау й Ехтернаха. Від скульптури цього часу до нас дійшли в основному роз'яття й релікварії; традиції художнього лиття були продовжені творами бронзових брам Хільдесгаймського і Майнцького соборів.

Серед літературних діячів цього періоду треба відзначити Хротсвіту Гандерсгеймську — поетесу-черницю, що прославилася своїми повчальними комедіями («Авраам», «Дульцій» та ін.). Спираючись на традицію комедії Теренція, в якій вона цінувала глибокий етичний зміст і повчальність, Хротсвіта створила цілком оригінальні літературні твори, що встали досвід і візантійської і західноєвропейської агіографії. Її п'єси, присвячені звичайно найбільш гострому, конфліктному епізоду того чи іншого життя, черпають драматичний матеріал у зіткненні героїчного мученицького характеру і нещадного, «темного» варварського язичеського середовища, що жадає християнської крові. Самі сюжети життів змусили при цьому Хротсвіту не раз зображувати як лиходіїв і тиранів представників влади, що очолюють переслідування і катування праведників і праведниць. Створюючи у своїх п'єсах шось подібне до сцен з життя пізнього античного суспільства, Хротсвіта, звичайно, надавала їм колориту сучасності, вводила у свої твори рясний побутовий матеріал, що розкривався у своєрідних комічних епізодах. З'єднуючи примітивний побутовий комізм з високими патетичними сценами жорстоких випробувань, які героїчно терпіли християни, Хротсвіта домогалася зовсім нових художніх ефектів, далеких античній драматичній традиції, які, проте, розвинулись надалі у драматургії Середньовіччя.

Народна культура. Біля витоків середньовічної цивілізації в Європі поруч з римлянами стояли варварські племена кельтів, германців і скандинавів. У перші століття епохи Середньовіччя складається й записується героїчний епос народів Західної і Північної Європи (давньогерманський, скандинавський, англосаксонський, ірландський), що заміняв їм історіографію. Ці епічні пам'ятники, як правило, виражають загальнонародні інтереси, пронизані пафосом любові до батьківщини, містять демократичні за своїм духом тенденції. Разом з тим, вони нерозривно ще пов'язані з міфологічними уявленнями родоплемінного суспільства, тому важливе місце в них відводиться фантастиці, чудесам, магії й мистиці.

Кельти (галли), — це стародавні індоєвропейські племена, що займали в другій половині I тис. до н.е. на значну частину території Західної і Центральної Європи. До середини I ст. до н.е. кельти, що мешкали на континенті, були підкорені римлянами й романізовані, тому власне кельтська культура зберігається тільки у Британії й особливо Ірландії, де предковичний уклад кельтського життя проіснував до XVI ст. — часу остаточного її завоювання англійцями. Досить рання християнізація Ірландії (V ст. н.е.) порівняно мало змінила традиційні відносини та уявлення. Серед ірландських ченців було багато ревнителів рідної старовини, які переписували й берегли рукописи, що містили записи стародавніх ірландських саг — основної частини кельтської культурної спадщини.

Саги — це народний прозаїчний епос з віршованими вставками. У їх творенні брали участь філіди — хранителі традиційної вченості, автори похвальних плачів і бойових пісень, а носіями найчастіше виступали барди — народні співці. Найдавнішими сагами ірландського епосу є саги уладського циклу, що виникли на півночі Ірландії при дворі уладських королів в ті часи, коли Улад (Ольстер) був однією з найбільших і наймогутніших частин Ірландії. Збереглося більше ста текстів, центральною фігурою яких був король уладів Конхобар (I ст. н.е.), а головним героєм — його небіж Кухулін, син бога світла Луга. Кухулін описується випромінюючим світло, його зовнішність фантастична, він має дар провидіння і перевершує мудрістю всіх героїв. Досягнувши семирічного віку, він одержав зброю і став непереможним воїном. Краса і відвага юнака так хвилювали серця дівчат і жінок, що державні мужі Ірландії наказали йому одружитися. Батько його обраниці — красуні Емер поставив перед женихом важкі умови. Ви-

конуючи їх, Кухулін побував у Шотландії, де переміг богатирську діву Айфе й вона народила йому сина. Згодом Кухулін вб'є його у двобої — батько і син при зустрічі не впізнають один одного.

Вже будучи одруженим, Кухулін вступає у любовний зв'язок з сідою (феєю) Фанд. Історія відзначається тонким психологізмом; в ній передані суперечливі почуття, що мучать Кухуліна — вимога подружньої вірності й пристрасть до спокусливої сіді, представлені в образі юної жінки з ніжним серцем. Інші саги розповідають про убивство Кухуліном жадливого пса коваля Куланна, порятунок ним своєї країни, коли герой сам-один переміг ціле військо ворогів.

Одна із самих прекрасних саг — про смерть героя. Кухулін стає жертвою власної шляхетності й підступності своїх ворогів. Не сміючи порушити зарок ні у чому не відмовляти жінкам, він з'їдає запропоноване йому відьмами собаче м'ясо й тим самим порушує тотемічне табу — заборону їсти свого тотемного «родича», і втрачає частину своєї сили. Незабаром люті вороги уладів коннахтці знову напали на Улад. Їх друїди знають, що вбити Кухуліна можна тільки його власним списом, тому погрожують спалювати уладів у «злих піснях» і наслати на них чаклунське заклинання, якщо герої не віддасть їм своєї зброї. Той тричі кидав спис дровком вперед і спочатку вбиває свого візника й коня, а потім гине сам. Інший уладський богатир — Конал Нездоланий мстить за смерть товариша, а жінки уладів бачать дух Кухуліна, що возноситься в небеса.

Другим за значенням є цикл Фінна, вождя феннів — особливої військової організації, незалежної від королівської влади, що діяла по всій Ірландії, крім Ольстера. Обов'язком феннів був захист населення від зовнішніх нападів і підтримання внутрішнього правопорядку. Вони підпорядковувались чотирьом табу: брати жінок не за багатий посаг, а за особисті якості, не чинити над жінками насильства, не відмовляти у їжі й коштовностях, відступати не менше ніж перед десятима противниками. Фінн ворогує з Голлем — головним героєм Коннахта, що убив його батька. Зрештою, після тривалої боротьби Фіннові вдається перемогти ворога. Король феннів виступає як переможець чудовиськ, як чародій і поет.

Поетичним шедевром циклу є сага «Переслідування Діармайда і Грайне». Старий Фінн сватається до дочки короля Ірландії Кормака, але вона обирає молодого богатиря Діармайда, присипляє вином на бенкеті Фінна та усіх гостей і за допомогою магічного заклинання змушує юнака втекти з нею. Вони довго мешкають у лісі, причому Діармайд, володіючи чудесною силою, знищує безліч воїнів, яких висилає проти нього Фінн. Син Фінна Ойсін (Ossian) та деякі вожді феннів засуджують Фінна і співчують Діармайдові, вважаючи його невинним, так як на нього накладені магічні «кайдани кохання». Зрештою вони добиваються примирення Фінна і Кормака з Діармайдом, але Фінн влаштує так, що зачарований вепр убиває Діармайда на полюванні. Після цього старий вождь одружується з Грайне й мириться з синами Діармайда. Сага включає цілий ряд епізодів казково-авантюрного характеру, зокрема здобування Діармайдом чудесних плодів з дерева життя, що дарують молодість.

На початку нашої ери германці заселяли велику територію між Рейном і Ельбою та між Північним морем і Середнім Дунаєм. Жили вони родовими общинами, верховна влада належала народним зборам. Керівником племені був вождь, який спирався на військову дружину. Германці користувались рунічною писемністю. Рунами, які нагадували грецькі та латинські літери, вони робили короткі записи на камінні, деревах, зброї тощо; можливо, руни мали також магічне значення. В епоху великого переселення народів (IV–VI ст.) германці розселились майже по всій Західній Європі. У середовищі германських племен, що переживали період розкладу родоплеменного ладу («військова демократія») і вперше створювали примітивні державні об'єднання в умовах масових міграцій, війн і завоювань, складались в усній формі ті сказання, які склали основний сюжетний фонд епічної поезії германських народів. Правда, до

нашого часу дійшла незначна кількість пам'яток давньогерманського епосу. Це уривок «Пісні про Хільдебранта», поема «Беовульф» та уривки епосу про Вальтера Аквітанського.

Уривок з «Пісні про Хільдебранда» був записаний близько 800 р. на сторінках латинсько-богословського рукопису з Фульдського монастиря. Він складається з діалогу між старим Хільдебрандом, начальником дружини Дітріха Бернського (короля остготів Теодоріха), і сином Хільдебранда — молодим Хадубрандом, що виріс під владою Отахра (Одоакра) і тепер виступає на боці Одоакра проти Дітріха Бернського. Діалог виповнений внутрішнього драматизму і, разом з тим, повністю відповідає військовому ритуалу. Обмінявшись традиційними запитаннями про ім'я, рід і плем'я, Хільдебранда і Хадубранд починають двобій, так як Хадубранд не вірить, що перед ним його батько, підозрюючи хитрість «старого гунна», а Хільдебранда не може захити слави боягуза, пожертувавши своєю військовою честю. На цьому текст обривається, але можна припустити що пісня закінчувалась оповіддю про смерть пихатого юнака. Також значною пам'яткою є поема «Вальтарій», перекладена латиною у IX ст. Зміст її такий: заложник короля гуннів Аттілі Вальтер Аквітанський втікає з полону на батьківщину разом з нареченою Хільдегундою. На кордоні, в горах, їх зустрічає король франків Гунтер з дружиною — він вимагає віддати йому скарб Аттілі, який втікачі захопили з собою, а також Хільдегунду. Обурений Вальтер перемагає Гунтера у 12 поединках, але він змушений битися і з другим дитинства Хагеном, васалом Гунтера. Втім, все закінчується торжеством миру і дружби.

У середині V ст. германські племена англів, саксів і ютів вторглися на Британські острови і в запеклій боротьбі з кельтами, яка тривала близько двох століть, захопили більшу частину їх території. Створені прибульцями невеликі королівства були змушені боротись з набігами датчан, однак і між собою вони вели запеклі війни за гегемонію. Основною пам'яткою англо-саксонського героїчного епосу є монументальна епопея про Беовульфа, що була складена на рубежі VII—VIII ст. Починається вона вступом, в якому розповідається про те, що король Данії Хротгар побудував для своїх дружинників бенкетну «Оленячу палату» («Хеорот»). Та недовго розважались дружинники: кожної ночі з ближнього болота приходило люте чудовисько Грендель, яке пожирало воїнів. На допомогу датчанам прийшов хоробрий витязь Беовульф з племені гаутів. Він смертельно поранив Гренделя, за що його мати мститься дружинникам. Тоді Беовульф спускається у морську безодню під болотом, житло Гренделів, і чудодійним мечем розправляється з кровожерною матір'ю. Нагороджений вдячними датчанами, Беовульф повертається на батьківщину і здійснює ще немало подвигів. Півстоліття він щасливо править гаутами. Але на його землі нападає вогненний дракон. Старий король вбив його, але й сам загинув від отруйних укусів дракона. Над прахом Беовульфа наспають високі могильний пагорб, разом з ним закопують і коштовності з печери дракона.

На території Швеції, Норвегії, Данії та Ісландії довго зберігався общинно-родовий лад. Вожді і королі (кюнунги) обирались з племінної знаті і оточували себе військовими дружинами. На рубежі VIII—IX ст. починається бурхлива масова експансія скандинавів, яка продовжувалась майже три століття і отримала назву епохи вікінгів. Зіткнення з Європою, усвідомлення відмінностей між своїм способом життя й мислення і чужим, відчуття загрози звичному укладу з боку християнської цивілізації породили серед скандинавів занепокоєння, страх і прагнення підкорити собі ці чужі сили, що проявилось в неприборканій енергії, войовничості та героїчному пафосі. Епоха вікінгів вплинула і на розквіт скандинавського мистецтва, визначивши його зміст і форми. У пластиці й ужитковому мистецтві утвердився «звіриний стиль», заснований на комбінаціях образів страхітливих міфологічних істот, чудовиськ, хижаків, що представляли світ як неустанне зіткненням незрозумілих, ворожих сил.

Християнізація скандинавських країн почалась на рубежі X і XI ст. і досить довго утримувалась ситуація двовір'я. Особливо характерною вона була для Ісландії, завдяки чому там

склалися сприятливі умови для збереження предковичної народнопісенної традиції. У XII—XIII ст. з поширенням писемності відбувається запис і частково створення за традиційними взірцями численних пісень і саг. Найдавнішою і найважливішою збіркою є «Старша Едда» (IX—XII ст.), до складу якої входять пісні міфологічного і героїчного змісту, поєднані прозаїчними фрагментами.

Героями міфологічних пісень є трійця старших богів (асів) — Один, Тор і Локі. Один, голова скандинавського пантеону — бог чаклунства, мудрості, військового мистецтва. Він правитель Вальхалли — небесного палацу, до якого його дочки — войовничі діви-валькірії доставляють численних воїнів, полеглих у бою. Вони там вічно стинаються і бенкетують. Один є культурним героєм (він здобув священний «мед поезії», брав участь у створенні людей), а також покровителем ритуалів посвячення воїнів. Опікувався Один і поезією — сила його слова підкорює всіх. Тор — бог-громовик, особливо шанований землеробами. На відміну від мудрого, але підступного Одіна рудобородий Тор — простодушний силач, воїн, озброєний кам'яним молотом. Втіленням руйнівних сил і чвар був Локі — трікстер, тобто міфологічний пройдисвіт, негативний варіант культурного героя, розумний, але злий жартівник. У власне епічних оповідях фігурують переважно Тор і Локі, а до образу Одіна як бога мудрості прикріплені в основному дидактичні пісні.

«Пісня про Хюміра» розповідає про те, як Тор здобув у велета Хюміра величезний казан для варіння пива на бенкеті богів, виконавши важкі завдання. Центральним епізодом пісні є битва Тора на дні океану зі страшним чудовиськом — світовим змієм. В іншому творі — «Пісні про Трюма» — Тор з допомогою хитромудрого Локі повертає свій кам'яний молот, викрадений велетом Трюмом. Трюм вимагає взамін богиню Фрейю собі у дружини. Тор передогається «нареченою», а Локі — її служницею. Велета вражає богатирський апетит «нареченої» та її палаючий погляд. Локі пояснює це тим, що Фрейя голодувала від туги за своїм нареченим. Одержавши в руки молот, принесений для освячення шлюбу, Тор розправляється з Трюмом та іншими велетнями. Однією з найдавніших пісень «Старшої Едди» є «Промови Високого». Один, виявляється, набув мудрості і знання рун, віддавши самого себе у жертву і провисівши на дереві дев'ять днів. Після цього випробування бог одержав священний «мед поезії». Здобуту таким чином мудрість Один передав людям. Решта «Промов» містить повчання житейської мудрості у формі порад або просто у вигляді приказок.

Найкращою піснею «Старшої Едди» є «Пророцтво волььви». Розбужена Одним зі смертельного сну пророчиця (волььва) розгортає грандіозну картину створення світу, його загибелі та відродження. Спочатку з безодні народився велетень Імір, потім з'явилися боги. Вони вбили Іміра і з його тіла утворили світ: м'ясо стало землею, кров — морями й ріками, кістки — горами. Чоловік був створений з ясеня, жінка — з верби. Самі боги трудилися і розважались на луках прекрасного Мідгарду. Але внаслідок того, що боги порушили свої клятви, у світі з'явилось зло. Центральним у цих подіях є епізод про смерть сина Одіна світлого Бальдра. Його мати, богиня Фрігг, взяла клятву у вогню і води, заліза й інших металів, каменів, рослин, хвороб, тварин, птахів і змій, що вони не чинитимуть зла її синові. Повіривши у безпеку свого улюбленця, боги вирішили влаштувати розвагу. Вони поставили Бальдра на полі тінга (де не можна було вбивати) й почали кидати в нього списи, каміння, стріли, рубати його мечем, але він залишався невразливим.

Веселощі не сподобались Локі, й він вирішив на зло всім погубити Бальдра. В образі жінки з'явився він до Фрігг і вивідав, що всі речі дали «клятву», тільки пагінець омели (який видався богині надто молодим для клятви) тепер небезпечний для Бальдра. Локі знайшов омелу і вручив її сліпому Хьоду, братові Бальдра, запевнивши його, що той образить Бальдра, коли не кине у брата цей прут. Сліпий метнув пагінець, і Бальдр упав мертвим. Це порушує мир серед богів і людей. Починається всесвітня катастрофа. З цепу зривається вовк-

чудовисько Фенрір, піднімається з дна океану світовий змії, на кораблі мерців припливає Локі; з ними повелитель вогню Суртр, підземний велетень. Фенрір пожирає Одіна, змії перемагає Тора. В полум'ї пожежі гине все живе. Проте в «Пісні» трагізм не доходить до почуття приреченості. Пророцтво вольви завершується видінням, що знову вирине «з моря земля зелена», повернеться Бальдр, «заколосяться хліби без посіву» і настане мир, добро, щастя. Хоч тут і відчувається вплив християнства, однак есхатологія «Едди» виражає трагізм занепаду дохристиянського родоплемінного суспільства.

Героїчні пісні «Старшої Едди» пов'язані з циклом «Нібелунгів», що початково склався у континентальних германців (готів, франків, бургундів) ще в епоху великого переселення (про загибель Нібелунгів, сказання про Зіґфрида та ін.). Ці пісні проникли в Норвегію та Ісландію і зазнали поетичної обробки. Імена набули скандинавського звучання: Зіґфрид перетворився на Сіґурда, Гунтер — на Гуннара, Крїмхільда — в Гудрун, Аттіла — в Атлі та ін.

Наприкінці Ранняго Середньовіччя в Ісландії і Норвегії розцвітає поезія скальдів, яка не має аналогів у світовій літературі. Скальди були не тільки поетами і виконавцями одночасно, але ще і вікінгами, дружинниками. Їх хвалебні, ліричні чи «злободенні» пісні — необхідний елемент життя двору конунга і його дружини. Ісландський поет-скальд XIII ст. Сноррі Стурлусон написав «Молодшу Едду» — свого роду керівництво в поетичному мистецтві скальдів з яскравим викладом язичницьких міфологічних переказів.

2. Рицарська культура. В період Зрілого Середньовіччя (XI—XIII ст.) *феодалізм** розвивався у складну й різноманітну систему: землевласники, спираючись на власні збройні сили, стали майже незалежними від короля. Це була епоха *Хрестових походів**: згідно середньовічної космографії у центрі Землі перебувало вічне місто Єрусалим, а в центрі міста — Храм Гробу Господнього — магічний магніт, що завихрив Європу на ці три століття. Туди, у це вічне місто, над яким незримо ширяв його небесний двійник, з берегів Сени і Луари, Темзи і Рейну рухалися сотні тисяч європейців. Одні — щоб побачити, інші — щоб врятувати, треті — щоб розграбувати. У зв'язку з цим рицар розглядався не тільки як професійний воїн, але і як визволитель Гробу Господнього, тобто — захисник християнства від іновірців і еретиків. Ця епоха повінчала хрест і меч, панцир і ризу. Навіть виникли духовно-рицарські ордени (Госпітальєрів, Тамплієрів та ін.), члени яких були справжніми ченцями, що давали обітницю цнотливості, вірності і слухняності, але не стільки молились, скільки юволяли.

Також рицарство виробляє свої звичаї, мораль, ідеали. Рицар повинен бути мужнім, справедливим, правдивим, щедрим. Він зобов'язаний захищати церкву, боротись з іновірцями, зберігати вірність сюзеренові, служити опорою слабких і беззахисних — жінок, удовиць, дітей. Рицарський кодекс жадав від того, хто повинен був йому слідувати, безлічі достоїнств, тому що рицар, за відомим виразом, — це той, хто «шляхетно поступає і веде шляхетний спосіб життя». У житті рицаря багато що було свідомо виставлене напоказ. Хоробрість, щедрість, шляхетність, про які мало хто знав, не мали ціни. Рицар постійно прагнув до першості, до слави. Про його подвиги і любов повинен був знати весь християнський світ. Звідси зовнішній блиск рицарської культури, її особлива увага до ритуалу, атрибутики, символіки кольору, предметів, до етикету. Рицарські турніри, що імітували справжні бої, набули особливої пишності у XIII—XIV ст., коли на них збирався цвіт рицарства з різних кутків Європи. Хранителем історії, колективною пам'яттю, своєрідним життєвим і поведінковим еталоном, засобом ідеологічного й естетичного самоствердження рицарського стану був героїчний епос, що концентрував у собі найважливіші сторони духовного життя, ідеали й естетичні цінності, поетику середньовічних народів. Носіями героїчного епосу були професійні співці — жонглери у Франції, хуглари в Іспанії, шпільмани у Німеччині.

Героїчний епос. Епос Зрілого Середньовіччя — народно-патріотичний за своїм характером; разом з тим він відобразив не тільки рицарсько-феодальні, але і загальнолюдські цінно-

сті. У ньому відбувається ідеалізація старожитніх героїв у душі рицарсько-християнської ідеології, виникає мотив боротьби «за істинну віру», що підкріплює ідеал захисту батьківщини, з'являються риси *куртуазності*^{*}. Епічні твори структурно-цілісні й універсальні: кожен з них є втіленням певної картини світу, охоплює багато сторін життя соціуму. Звідси зсув історичного, реального і фантастичного. Епос у тій чи іншій формі був знайомий кожному члену середньовічного суспільства, був загальнонародним надбанням.

В основі французького епічного твору «Пісня про Роланда» та іспанського «Пісня про мого Сіда» лежать реальні історичні події: у першому — бій франкського загону з ворогами в Ронсевальській ущелині у 778 р., у другому — один з епізодів *Реконкісти*^{*} — боротьби іспанського народу за звільнення своєї батьківщини від мусульман — *сарацинів*^{*}.

«Пісня про Роланда» (XI ст.) оспівує перемоги Карла Великого в Іспанії. Він завоював всі іспанські міста, крім Сарагоси, де сарацинський цар Марсилія радиться зі своїми васалами, як йому позбутися франків. Найстарший з них пропонує Марсилію брехливо поклястися Карлу у вічній дружбі та пообіцяти, якщо франки виведуть військо, самому прийняти християнство та охрестити всіх підданих. У відповідь на сарацинську пропозицію Карл за порадою свого небожа рицаря Роланда посилає до Марсилія знатного феодала Ганелона, вітчима Роланда. Слесивий Ганелон готовий виконати це доручення, але, запідозривши пасинка в намірі погубити його, вибухає гнівом і вирішує за всяку ціну помститися. Уклавши зрадницький договір з Марсилієм, Ганелон умовляє Карла повернутися на батьківщину. Франки, повіривши облудним запевненням, покидають Іспанію. За порадою Ганелона, Карл доручає Роланду прикрити тил французького війська. В горах, у Ронсевальській ущелині, на 20-тисячний ар'єргард франків, очолюваний Роландом, нападає стотисячне військо Марсилія. Починається жорстока битва, в якій французький загін героїчно гине. Почувши заклик Роланда, Карл поспішає на допомогу. Франки вщент розбивають ворогів і піддають хрещенню 100 000 невірних. Поема закінчується стратою зрадника Ганелона.

У змісті поеми відобразилися важливі сторони життя Західної Європи VIII—XI ст. Французькі королі довгий час вели боротьбу з експансією ісламу. Ці війни сприяли формуванню патріотичної свідомості і разом з тим розцінювались як «богоугодна справа». До того ж наприкінці XI ст. під впливом духовенства рицарство почало збиратись у *Хрестові походи*^{*}. На фоні цього патріотично-релігійного піднесення і формується епос. Також в поемі знайшли відображення протиріччя, типові для феодальних відносин: тенденція до централізації влади настановувалась на феодальну анархію і сепаратизм. Патріотична ідея з найбільшою повнотою розкривається в образі Роланда. Відважний рицар, він усією душою відданий королю і «милій Франції». Наказ Карла прикрити відхід армії Роланд сприймає не тільки як обов'язок васала, але і як почесне доручення в ім'я інтересів батьківщини. *Етос*^{*} рицаря не дозволяє йому просити допомоги в бою. Під час нерівної битви в Ронсевалі друг Роланда Олів'єр тричі благає його засурмити в чудодійний ріг, щоб покликати Карла на допомогу, і тричі одержує відмову: для Роланда, ідеального рицаря, краще смерть у бою, ніж безчестя.

«Пісня про Сіда» (XII ст.) розповідає про подвиги Родріго Діаса де Бювара — військового командира у короля Кастилії Санчо II. Маври називали його Сідом, що по-арабськи означає «пан». Після загибелі Санчо II його брат Альфонс VI незлюбив Сіда і за намовами придворних вигнав з країни. Обливаючись гарячими сльозами, Сід прощається з рідним домом, з дружиною і малолітніми дочками, яких він мусить залишити під захистом монастиря. Довідавшись про вигнання Сіда, до нього сходяться селяни, ремісники, збіднілі рицарі, готові виступити на боротьбу з маврами. Сід заглиблюється в мусульманські землі й одержує немало перемог, захоплюючи великі трофеї. Частину їх Сід відправляє королю, бажаючи примирення з ним. Так, завоювавши велике місто Валенсію, він посилає королю 100 добірних коней. Ко-

роль готовий помиритися зі своїм тепер могутнім васалом і дозволяє йому взяти до себе дружину і дочок.

Знатні інфанти де Карріон, спокусившись багатством Сіда, вирішили одружитися з його дочками. Сам король виступає в ролі свата, вважаючи цей шлюб великою честю для Сіда. Неохоче погоджується з цим Сід — він не хоче відмовити королю, до якого, незважаючи на все, ставиться з великою пошаною. Сід запрошує до себе в Валенсію наречених й урочисто святкує весілля. Але пихаті інфанти недовго жили у згоді з Сідом, бо в доблесному оточенні героя вони виявились нікчемними боягузами. Не витерпівши насмішок васалів Сіда, зяті вирішили помститися. Вони просять дозволу поїхати в Карріон, щоб показати своїх молодих дружин родичам. Тяжко на душі в Сіда, але він благословляє дочок, віддає їм придане і щедро обдаровує зятів, вручивши кожному з них по бойовому мечу. Ті ж, в'їхавши до Кастилії, у гущавині лісу прив'язали молодих дружин до дерев і побили їх майже до смерті. Сід скаржиться королю і той збирає кортеси, куди неохоче з'являються інфанти в супроводі численної рідні. Захищаючи свою честь, Сід викликає їх на поєдинок і в битві у долині Карріон з вірною дружиною перемагає кривдників і прилюдно палюжить їх.

Якщо для французького і німецького народного епосу характерний трагічно-героїчний тон, то в іспанській поемі героїчне не відокремлене від повсякденного, тут подано різноманітний життєвий фон і домінує оптимістичне світосприйняття. Перед нами Іспанія епохи Реконкісти: дійові особи «Пісні» — не лише християнські та мавританські війська, в ній зображені жінки, діти, ченці, городяни, євреї; усі вони відтворюють картину мирного життя міст: торговельні угоди, розлуки, подорожі, вітання і радість зустрічей, весілля, зустрічі у тісному колі для обговорення сімейних справ або для веселих розваг, відпочинок після обіду, гарне вбрання, урочисті прийоми та релігійні церемонії. В образі Сіда поет підкреслює найкращі риси іспанського народу — гідність, стриманість, прямоту, мудру терпеливість. Він засуджує феодальні уособиці, для нього батьківщина — це вся Іспанія, яку він хоче бачити вільною і єдиною. Демократичний дух поеми свідчить про народний характер Реконкісти. Іспанський народ вбачав у ній не тільки національне визволення, але і засіб здобуття свободи — кожен її учасник звільнявся від кріпацтва, вершник ставав ідальго, що зумовило виникнення в Іспанії численного дрібного дворянства, різко відмінного від старої іспанської знаті.

Героїчний епос Німеччини «Пісня про Нібелунгів» (бл. 1200) був створений на основі давньогерманських епічних творів. У місто Вормс до короля бургундів Гюнтера, почувши про красу його сестри Крїмхільди, їде свататись королевич Зігфрід з Нижнього Рейну. Гюнтер вимагає від нього допомоги у його власному сватанні до королеви Ісландії Брюнхільди, богатирської жінки. Завдяки шапці-невидимці Зігфрід непомітно для Брюнхільди допомагає Гюнтеру перемогти її у військових змаганнях і на шлюбному ложі. Обман виявляється через 10 років у результаті суперечки королів про достоїнства своїх чоловіків. Крїмхільда показує Брюнхільді, що вважала Зігфрида васалом Гюнтера, перстень і пасок, відібрані Зігфрідом у Брюнхільди в шлюбну ніч, і називає її наложницею свого чоловіка. Хаген фон Троньє, васал і радник бургундських королів, за згодою Гюнтера мстить за Брюнхільду. Вивідавши у Крїмхільди вразливе місце Зігфрида, Хаген на полюванні підступно його вбиває, а здобутий Зігфрідом скарб Нібелунгів занурюється у води Рейну. Через багато років Крїмхільда, що вийшла заміж за короля гуннів Етцеля (Аттилу), заманує до країни гуннів бургундів, щоб помститись за Зігфрида і повернути собі скарб Нібелунгів. Під час сутички у бенкетній залі гинуть всі бургундські воїни, а Гюнтера і Хагена бере у полон Дітріх Бернський. Він віддає їх до рук Крїмхільди з умовою, що та помилує їх. Однак Крїмхільда вбиває Гюнтера, а потім Хагена, якому вона власноруч відрубує голову мечем Зігфрида. Старий Хільдебрант, обурений вчинком Крїмхільди, ударом меча розрубав її на частини.

«Пісня про Нібелунгів» є результатом трансформації варварського епосу у рицарський роман, що оповідає про кохання і помсту Крїмхільди, з типовими мотивами рицарського служіння Дамі, подружньої любові, феодальної честі й вірності. Зіґфрид зображається як корольович знатного роду й рицарського виховання, що покохав Крїмхільду за чутками про її красу. Крїмхільда на протязі багатьох років зберігає вірність коханому чоловіку, з яким живе в ідилічних сімейних відносинах. Розкішні свята, бенкети й турніри чергуються з битвами, в яких проявляються військова доблесть витязів. Таким чином, поема розгортає ідеальну картину воєнного й мирного життя феодального суспільства епохи розквіту рицарської культури. Разом з тим, незважаючи на всю вигадливу феодально-християнську обробку, «Пісня про Нібелунгів» зберегла міфологічні елементи: оповіді про перші подвиги молодого Зіґфрида, про його перемогу над драконом (скупане у крові дракона, тіло героя стало невразливим — крім маленької ділянки на спині, де прилип березовий листок), про здобуття ним скарбів Нібелунгів, про чарівну богатирську діву Брюнхільду.

Вірність сеньйору складала ядро рицарського епосу. Зрадництво і віроломство вважалися для рицаря найтяжчим гріхом, вони спричиняли виключення з корпорації. Війна була професією рицаря, але поступово рицарство почало себе вважати взагалі поборником справедливості. На ділі це залишалось недосяжним ідеалом, тому що справедливість розумілася рицарством дуже своєрідно і поширювалася лише на дуже вузьке коло людей, носячи чітко виражений станowo-корпоративний характер.

Куртуазність і куртуазна поезія. Включаючись у товарно-грошові відносини, рицарство залучається і до міської культури. Суттєву роль також зіграли торгівля і знайомство з культурою арабо-мусульманського світу під час *Хрестових походів**. Це розширило світогляд рицарства, познайомивши його з цілим світом нових життєвих форм і понять, поетичних переказів, з пам'ятками більш складної й витонченої культури. Виникають пишні двори, де у звичайній хорошій манері, вишуканий одяг, заняття музикою і поезією. Поряд з розкішшю і прагненням до естетизації життя культивується щедрість, яка віднині є ознакою шляхетності й виливається у нестримне марнотратство. Якщо раніше щедрість була доповненням доблесті, то тепер виходить на перший план. З'являється ідеал *куртуазності** (cour — двір): рицар повинен бути не тільки сміливим, вірним і щедрим, але й поштивим, ввічливим, привабливим у товаристві, уміти витончено і ніжно відчувати. Тепер рицаря вчили не тільки військовій справі й полюванню, але й різним іграм, танцям, співу, музикуванню, віршуванню і навіть — мистецтву упадання за дамами.

Таким чином до ідеалу героїчного приєднується ідеал естетичний. При дворах утворюються світські гуртки, в яких головну роль відіграє господариня. На основі всього цього виникає культ Дами, що складав необхідний елемент куртуазності: обранці серця поклонялись як богині, її оспівували у прекрасних віршах, на її честь здійснювали рицарські подвиги. Найважливіший вплив на формування ідеалу куртуазної любові зробив римський поет Овідій, поетичний «трактат» якого — «Мистецтво кохання» — став своєрідною енциклопедією поведінки рицаря, закоханого в Прекрасну Даму: він тремтить від любові, не спить, він блідий і може вмерти від нерозділеності свого почуття. Уявлення про подібну модель поведінки ускладнилися за рахунок елементів християнського культу Діви Марії — у цьому випадку Прекрасна Дама, який служив рицар, ставала об'єктом його духовної любові. Значним був також вплив арабської містичної філософії, що розробляла концепцію платонічного почуття. З кінця XI ст. у Провансі розцвітає поезія трубадурів. Вони не тільки складали вірші, головним чином про кохання, але й виконували їх у музичному супроводі.

Куртуазне кохання не було явищем тільки літературним, а являло собою комплекс багатьох факторів — соціальних, релігійних, філософських, психологічних. Нерідко висловлюється думка про революційний вплив куртуазії, що спричинила зміяшення звичаїв і виникнення

кодексу рицарської честі. Одним з перших трубадурів був герцог Аквітанії Гільом IX (1071-1127), творчість якого була живим відображенням його бурхливої, повної пригод біографії. Хоробрий воїн, палко віруючий католик, хрестоносець, що втратив свою дружину у битвах з сарацинами, паломник і невтомний шукач любовних авантур, Гільом залишив після себе пісні, повні безпосереднього ліричного почуття, які виражають його гостре й жадібне сприйняття дійсності. Яскраво й сильно описуючи свої еротичні переживання, поет не рахувався з думкою церковних властей і був двічі відлучений від церкви. Хоча герцог-поет з невтомною винахідливістю переважно оспівував «вшукане кохання», але у його спадщині є й вірші, де любовна тема трактується в дусі грубого народного гумору («Да, встряска так нужна всем дамским передкам, // Как вырубка нужна березкам и дубкам»).

У XII—XIII ст. висувається ціла плеяда поетів-трубадурів, найвидатнішими з яких були Маркабрюн (писав 1130-1149), Арнаут Даніель (1150-1200), Джауфре Рюдель (писав у сер. XII ст.) та ін. Ідеали куртуазної культури стали настільки привабливими, що ними захоплювались представники практично всіх станів. Звичайно, серед трубадурів найбільше було феодалів (5 королів, декілька десятків великих феодалів і велика кількість дрібних рицарів), але куртуазні вірші писали і замкові слуги, купці, ремісники, юристи, священники, ченці і навіть близько 30 жінок-трубадурів. У XIII ст. виник збірник біографій трубадурів, в якому поряд з вірогідними відомостями міститься і немало легенд, що показують уявлення тих часів про життя поета, схильного до незвичних почуттів й дивацьких фантазій. Так, про князя Джауфре Рюделя розповідається, що він закохався у графиню Тріполітанську (місто Тріполі у Сирії) за одним лише описом її краси і склав на її честь багато пісень. Щоб побачити її, він пустився у далеку мандрівку, але по дорозі захворів і, прибувши на місце, помер на руках у красуні, яка після цього постриглась у черницю. Трубадур Пейрє Відаль був «великим диваком»: закохавшись у даму на ім'я Лоба (лат. «Вовчиця»), він вирішив заради неї «зробитись вовком»: одягнув вовчу шкуру і пішов до лісу, де мисливські пси так покусали його, що поет ледь ожив. Біографія Гільома де Кабестань розповідає, що він таємно кохався з однією дамою, чоловік якої, довідавшись про це, підступно вбив його і наказав кухареві приготувати з його серця страву, якою і пригостив жінку. Почувши, що саме вона з'їла, дама покінчила з собою, викинувшись з вікна замку.

Розквіт куртуазна культура пережила при дворі Алієнори Аквітанської, дружини французького короля Людовика VII, а потім короля Англії Генріха II, покровителька поетів, що прославляли куртуазне кохання. Всюди, де їй доводилось жити, вона тривала у своєму оточенні жонглерів і трубадурів, привезених з півдня Франції, і прищеплювала нові, куртуазні поняття і смаки. Певний час на службі в Алієнори був один з найвидатніших куртуазних поетів Бернарт де Вентадорн (писав 1150-1180), трубадур незнатного походження, що, однак, прославився своїми віршами при багатьох європейських дворах. Він оспівав своє кохання до жінки свого сеньйора, володаря замку Вентадорн. Любов ця була спочатку радісною і просвітленою, як південна весна, ніжна і сяюча. Взагалі, тема природи, що пробуджується після зимової сплячки, переплітається у ліриці трубадурів з мотивом молодого торжествуючого кохання, хоча він говорить про любов не тільки як про нездоланий почуттєвий потяг, але і як про перетворюючу магічну силу. Втім, почуття Бернарта не завжди безхмарне й мажорне: поет знає і сум розлуки, і муки ревності, і світлу печаль дозвільних мрій, і жагу чуттєвого пожедання. В останньому він настільки ж відвертий, як і в розкритті своїх емоційних станів. Необорне почуття, як солодка мука, тримає у своєму полоні поета, примушує страждати і від підкресленої холодності коханої, і від її соромливої скромності. Уділь Бернарта — мовчки страждати, не зраджуючи ні словом, ні поглядом почуття, що пожирає його, і у мріях переживати не пережите. А мрії поета йдуть далеко: «Опять бы свеж и нов, // Мне целый мир предстал, // Коль с Донны сняв покров, // Во мраке я б дерзал // Испить любви фиал!».

Алієнора Аквітанська прищепила свої смаки і захоплення дочці Марії, що стала жінкою графа Шампані. Її двір також став важливим осередком куртуазної культури, причому сама куртуазність навіть одержала «теоретичне осмислення» і була певним чином «кодіфікована» у латинському трактаті «Про кохання» (кінець XII ст.), написаному членом гуртка Марії Шампанської Андрієм Капеланом. Спочатку автор перераховує різні «правила кохання», наприклад, що «кохання між законним подружжям неможливе» або що «дама може приймати любов двох прихильників, але взаємністю відповідати лише одному». Потім йде опис «любовних казусів», які були вирішені на особливих «судах любові» під керівництвом знатних дам, що добре розумілись у питаннях любовного почуття. Наприклад, один рицар довго служив суворій дамі, а потім покинув її заради поступливої. Вирок «суду» — у всьому винна ця дама, що проявила жорстокість серця і була за це справедливо покарана.

На службі у Марії Шампанської було декілька поетів, найвидатніший з яких — Кретьєн де Труа (1130-1191) — вперше став писати вірші у манері трубадурів, але французькою мовою і, таким чином, став засновником поезії труверів. У цій останній широкі розповсюдження одержали пісні Хрестових походів, причому традиції куртуазної лірики у них переплелися з лірикою описовою і релігійною. У піснях труверів часті нарікання дівчини, чий коханий поїхав у далекий похід, з якого навряд чи повернеться. Також тема куртуазного служіння тісно переплітається з ідеєю участі у богоугодній справі. Трувер Гас Брюлоє (1159-1213) оспівував вірність Кохання до жорстокої Дами і невідступне прагнення до недосяжної цілі. Приятель Річарда Левове Серце поет Блондель де Нель (писав 1175-1200) присвятив свою творчість описові мук закоханого, причому оспівував страждання як шлях до взаємності. Навпаки, полководець і політичний діяч Латинської імперії Конон де Бетюн (1155-1219) писав про нестерпність мук нерозділеного кохання і навіть ставив під сумнів сам куртуазний принцип прагнення до недосяжної мети. Удливий викривач, він нападав не тільки на занадто гордих дам, але і на своїх політичних противників.

У XII ст. з Провансу захоплення творчістю трубадурів поширюється в інші країни. У Німеччині куртуазні поети одержали назву міннезігерів — «співців кохання». Першими міннезігерами вважаються Кюренберг і Дітмар фон Айст, що творили у другій половині XII ст. Їх творчість ще далека від куртуазності і надихається в основному наддунайською народною пісенною традицією. Розквіт міннезанга пов'язаний з іменами Вальтера фон дер Фогельвейде (писав 1170-1230), Вольфрама фон Ешенбаха (писав 1170-1220), Рейнмара фон Хагенау, Гартмана фон Ауе (писав 1170-1210), Тангейзера (бл. 1200-1270). Також куртуазна поезія розвивається в Італії та Іспанії.

Рицарський роман. Рицарська література була не тільки засобом вираження самосвідомості та ідеалів рицарства, але й активно його формувала. Зворотний зв'язок був настільки сильним, що середньовічні хроністи, описуючи бої чи подвиги реальних людей, робили це згідно зразків з рицарських романів, що, виникнувши в середині XII ст., за кілька десятиліть стали центральним явищем світської культури. Одним з головних їх джерел був кельтський епос про короля Артура й рицарів Круглого столу, на основі якого був створений бретонський цикл рицарських романів, що включав бретонські ле, роман про Трістана та Ізольду, артурівські романи і романи про святий Грааль.

Бретонські ле — це невеликі віршовані новели любовного змісту. На першому плані у них гостро конфліктна ситуація — нещасливе або трагічне кохання. Закохана пара протиставляється суспільству, його нормам і законам (любов заміжньої жінки, сімейна заборона, любов героя до феї та ін.). За основу ле брались кельтські сюжети з їх казковою фантастикою. Справжнім майстром цього жанру була талановита поетеса, яка назвала себе Марією Французькою (друга пол. XII ст.). Для своїх зворушливих любовних сюжетів вона використовувала бретонські народні пісні та перекази, але, опрацюючи народні сюжети, вносила в них риси

сучасного їй рицарського побуту та світосприйняття. Не куртуазну любов та служіння Дамі, а ніжне, шире кохання, взаємний потяг двох чистих сердець оспівує поетеса; її поезія проникнута співчуттям до закоханих, яких переслідуює суспільство чи рідня. У новелі «Ланвіль» розповідається про одного з рицарів короля Артура, що став обранцем феї. На вимогу королеви Генієври, закоханої в рицаря, він змушений був зізнатися, що кохає іншу. Згідно кельтських міфологічних уявлень, порушення таємниці кохання призводить до розриву між закоханими. Але почуття Ланвіля настільки сильні, що він назавжди покинув суспільство і помчав за своєю коханою в зачарований край.

Дуже популярним був старовинний сюжет про кохання Трістана та Ізольди. Батько королевича Трістана загинув у феодалній міжусобиці, а мати померла з горя. Сирота потрапив до Корнуолла, де правив його дядько Марк, і став зразковим рицарем. Вступивши у поєдинок з велетнем Моргольтом Ірландським, Трістан визволив країну Марка від принизливої залежності. Король Марк любить племінника і вбачає у ньому свого спадкоємця, але барони, васали Марка, вимагають від короля, щоб він одружився і дав їм законного спадкоємця, інакше вони повстануть. Трістан радить королю одружитись з Ізольдою Золотоволосою, яку він бачив в Ірландії, куди його, пораненого отруєним мечем богатиря Моргольта, занесли морські хвилі. Однак здобути прекрасну королівну він зміг тільки вбивши жадливого дракона-людожера. Мати Ізольди дає в дорогу доньці любовне зілля, щоб вона випила його з королем і вони стали щасливим подружжям. Та під час подорожі Ізольда і Трістан випадково випили це чарівне вино, і любов заволоділа їх назавжди. Вона принесла їм безмежне щастя, але й стала причиною їх смерті.

Ставши дружиною короля, Ізольда не може не зустрічатися з коханим, тому Трістан покидає володіння дядька і на чужині, в Бретані, з відчаю одружується з Ізольдою Білорукою; але ні краса її, ні відданість не можуть витіснити з серця рицаря образу покинутої коханої. Трагічно закінчується їх любов. Смертельно поранений Трістан посилає за Ізольдою Золотоволосою, наказуючи при поверненні підняти на кораблі білі вітрила, якщо вона зможе приїхати, якщо ні — то чорні. Ізольда втікає від короля, але коли її корабель підходить до берегів Бретані, ображена Ізольда Білорука сказала, що бачить чорні вітрила. Трістан помирає. Вмирає й Ізольда Золотоволоса; їх поховали по обидва боки каплиці. Квітучий терен, що виріс за ніч на могилі Трістана, переріс через каплицю на Ізольдину могилу. Тричі зрубували кущ, і тричі виростав він як символ непорушності їх кохання, сильнішого від смерті.

Найвидатнішим творцем артурівських романів був видатний французький поет Крет'єн де Труа (XII ст.). Вже у першому своєму романі «Ерек та Еніда» він проявив себе новатором, поставивши важливу проблему, що хвилювала феодальне суспільство: чи сумісні любов і шлюб з доблестю і воїнським обов'язком рицаря? Королевич Ерек, один із рицарів при дворі Артура, зустрічає Еніду — дівчину незвичайної вроди, дочку збіднілого рицаря. Він привозить її до двору Артура й навіть у старому залатаному платті вона покорає всіх красою й витонченістю. Вважають, що портрет Еніди (біляве золотисте волосся, блакитні очі-зірки, рожеві щочки тощо) надовго визначив еталон жіночої вроди. Ставши королем після смерті батька, Ерек усамітнюється з дружиною в замку. У подружній любові, радісній і спокійній, він забуває про обов'язки сюзерена, що обурює його васалів — адже король повинен захищати їх інтереси. Ганьба чоловіка гнітить душу Еніди. Яюсь вночі вона відважилась сказати йому: «Тепер усі сміються з вас... і називають боягузом». Розгніваний Ерек негайно зібрався в дорогу, згоряючи від бажання довести всім (а головне — дружині), що він, як і раніше, відважний і готовий на будь-які подвиги. Еніда наполягає на тому, щоб чоловік взяв її із собою.

Подружжя вступає у стихій лісу, у світ похмурої і тривожної невідомості. За наказом чоловіка, Еніда йде вперед, її краса повинна накликати на неї біду, але вона не сміє попереджати чоловіка про близьку небезпеку. Він сам проявить доблесть, рятуючи її стільки разів, скі-

льки це буде необхідно. Та Еніда не завжди могла стриматись, щоб не порушити цю заборону. Одного разу, завдяки лише своїй мужності і винахідливості, вона рятує короля від смерті, а себе — від безчестя. Автор не обмежується описом пригод, а розкриває і внутрішній світ своїх героїв, показує еволюцію їх почуттів. Ерек намагається приглушити своє почуття до Еніди, і вона страждає від цього. Однак кохання їх витримало всі випробування і повернуло їм радість спільного життя. Тільки тепер воно не заважає активній діяльності Ерека. Як і годиться лицарю, він знову здійснює подвиги. На думку автора, кохання і лицарські обов'язки повинні гармоніювати, а не суперечити одне одному, тому жінка має бути не лише дружиною, а й подругою, Дамою, яка надихає чоловіка на подвиги і доблесть.

3. Клерикальна культура. В епоху Середньовіччя латиномовне духовенство, на могутності якого тримались королівські й папські канцелярії, єпископати й монастирі, школи й університети, було головною силою, що з одного боку зберігала культурну спадкоємність від Античності, а з іншого — забезпечувала культурно-релігійну єдність Європи. Клір (тобто сукупність християнських священнослужителів) перебував у постійному контакті з усіма іншими станами середньовічного суспільства: з лицарями клірики поводились як придворні чиновники, з городянами — як церковні проповідники, з селянами — як сеньйори і духовні наставники. Тому культурні досягнення, що зберігались і створювались у середовищі латиномовного кліру складали повноцінну й цілісну клерикальну культуру, яка швидко ставала надбанням інших станів. Як і в попередній період, церква продовжувала здійснювати монополільне керівництво освітою, філософією і наукою.

Освіта. Відповідаючи потребам життя, у період Зрілого Середньовіччя основними культурними центрами стають соборні школи й університети. Соборні школи виступили на перший план у кінці X — на початку XI ст. й пережили свій розквіт у XII ст.; їх сітка охопила всю Європу. Вони готували своїх випускників до широкого суспільного життя в якості придворних чиновників або церковнослужителів і проповідників. Для цього освітня програма повинна була розширитись. Соборні школи давали повний курс Семи вільних мистецтв — головним чином гуманітарний трівіум (граматика за античними підручниками й текстами поетів, риторика за двома трактатами Цицерона і діалектика за працями Боеція), меншою мірою математичний квадрівіум. Різні школи славились викладанням окремих наук, тому школярі, що бажали одержати найкращу освіту, були змушені переходити із школи до школи; ці «мандрівні учні» (латиною — *vagantes*) стали характерним явищем європейського культурного життя XII—XIII ст.

Університети з'являються в Європі на рубежі XI—XII ст. За організацією вони відрізнялись від соборних шкіл тим, що були лише номінально підпорядковані місцевим єпископам, фактично ж користувались самоврядуванням під верховним контролем папського престолу. За освітньою програмою вони відрізнялись тим, що курс соборних шкіл («сім наук») залишився в них лише в якості підготовчого, а над ним надбудовувались нові курси трьох спеціалізованих факультетів — медичного, юридичного й теологічного. З трьох найстаріших університетів на вивченні медицини більше всього зосереджувався Салернський, на юриспруденції — Болонський, на теології — Паризький. Ці зміни відображали різке розширення доступних знань й методів їх засвоєння, досягнуте у XII ст.

В епоху Хрестових походів (1096-1270) з арабської латиною перекладаються класики грецької математики (Евклід, Птолемей), медицини (Гіпократ, Гален) і перш за все — повний Арістотель; засвоєння ж аристотелівського наукового методу одразу ж оновило і теологію, і правознавство. Замість колишньої аргументації авторитетами отців церкви входить у силу аргументація логічними доказами, що вперше дозволило зв'язати й систематизувати розрізнені доти фрагменти знань та уявлень; така систематизація починається вже у XII ст., а в XIII ст. університетська наука створює на цій основі свої універсальні «Суми» середньовічної вченості. Втім, оригінальних грецьких текстів Середньовіччя не знало; наприклад, Арістотель

вивчався за латинським перекладом єврейського перекладу сирійського перекладу грецького тексту.

Філософія. Середньовічна філософія, як і вся культура феодальної Західної Європи, ще з перших етапів свого розвитку проявляє тяжіння до універсалізму, тобто різнобічності і всеохопності. Вона формується на базі античної християнської думки, зосередженої навколо проблеми взаємозв'язку Бога, Всесвіту і людини. Специфіка середньовічної свідомості визначала ту обставину, що жоден навіть самий радикальний мислитель об'єктивно не заперечував і не міг заперечувати примата духу над матерією, Бога над Всесвітом. Однак трактування проблеми співвідношення віри і розуму не було однозначним. В XI ст. кардинал Петро Даміані категорично заявив, що розум є мізерним перед вірою, а філософія може бути тільки «служницею богослов'я». Йому протистояв Беренгар Турський; захищаючи людський розум, він у своєму раціоналізмі доходив до відвертих глузувань над церквою (особливо в питанні тлумачення свхаристії).

В XI ст. відбувається становлення *схоластики** як широкого інтелектуального руху. Назва це походить від латинського слова *schola* (школа) і в буквальному значенні означає «шкільна філософія», що скоріше вказує на місце її народження, ніж на зміст. Центральне місце у схоластичній зайняла боротьба навколо проблеми універсалів — загальних понять. У її інтерпретації визначилися три основних напрямки: реалізм, номіналізм і концептуалізм. Реалісти (на чолі з Гільомом із Шампо) стверджували, що універсали існують споконвіку, перебуваючи в божественному розумі. З'єднуючись з матерією, вони реалізуються в конкретних речах. Номіналісти (очолювані Росцеліном Комп'єнським) вважали, що загальні поняття витягаються розумом в процесі збагнення одиничних, конкретних речей. Проміжну позицію займали концептуалісти, що розглядали загальні поняття як щось, що існує в речах. Ця, здавалося б, абстрактна філософська суперечка мала дуже конкретні виходи в богослов'я, і не випадково церква засуджувала номіналізм, що приводив іноді до ереси, і підтримувала поміркований реалізм.

У XII ст. з протиборства різних напрямків у схоластичній виріс відкритий опір авторитету церкви. Його виразником був Петро Абеляр, якого сучасники називали «самим блискучим розумом свого віку». Він викладав теологію в Парижі, що зробило його дуже популярним. Серед студентів Абеляра була Елоїза, племінниця паризького каноніка, з якою він таємно одружився. Коли про це довідалася її родина, Абеляра осклопили і він змушений був видалитися в монастир. Елоїза теж стала черницею. Хоча їм вже не довелося бути разом, їх листи показують, що вони назавжди зберегли глибоке взаємне почуття. Відома праця Абеляра «Так і ні» являє собою зібрання цитат зі Святого Письма і творів отців церкви, що давали прямо протилежні відповіді на ті ж самі богословські питання. В іншій, не менш відомій праці Абеляра, — «Етика, або Пізнай самого себе» — даний аналіз моральної відповідальності людини. Його принцип «розуміти, щоб вірити», що проголосив пріоритет розуму перед вірою, привів Абеляра до відкритого зіткнення зі св. Бернаром Клервоським на соборі в Сансі у 1140 р., де Абеляр був обвинувачений в ересі.

Бернар Клервоський, що здобув собі ще за життя славу святого, був одним з найбільш яскравих представників середньовічної *містики**. У XII ст. містицизм одержав широке розповсюдження, зробився могутньою течією у рамках схоластики. Він відображав екзальтоване прагнення до Бога-Спасителя, причому метою містичної *медитації** було злиття людини з Творцем. Філософська містика Бернара Клервоського й інших філософських шкіл знайшла відгук у світській літературі та різних ересьх містичного спрямування.

Для XII ст. характерне зростання інтересу до античної спадщини. У філософії це виразилося у поглибленому вивченні стародавніх мислителів — особливо Арістотеля. Правда, для долі арістотелізму в Західній Європі істотне значення мало те, що він засвоювався не у сво-

єму первісному вигляді, а через візантійських й арабських коментаторів, насамперед Аверроеса (Ібн-Рушда), що дав йому неоплатонічну інтерпретацію. Вчення Арістотеля настільки стрімко набирало силу, що до середини XIII ст. церква виявилася безсилою перед цим натиском і стала перед необхідністю його асиміляції.

До виконання цієї задачі були притягнуті домініканці. Її розпочав Альберт Великий, а завершив його учень Фома Аквінський (1225-1274), систематизувавши схоластику на базі християнського арістотелізму (вчення про акт і потенцію, форму і матерію, субстанцію й акциденцію і т.д.). Він сформулював 5 доказів буття Бога, описуваного як першопричина, кінцева мета суцього і т.п. Визначив відносну самостійність природного буття і людського розуму (концепція природного права й ін.), твердив, що природа завершується в благодаті, розум — у вірі, філософське пізнання і природна теологія, заснована на аналогії суцього, — у надприродному одкровенні. Вчення Фоми спочатку було зустрите церквою досить насторожено, а деякі його положення були навіть засуджені. Але вже з кінця XIII ст. томізм (від латинської форми імені Фоми — *Thoma*) стає офіційною доктриною католицької церкви.

Ідейними противниками Фоми Аквінського були авероїсти, послідовники арабського мислителя Аверроеса, що викладали у Паризькому університеті на факультеті мистецтв. Вони вимагали звільнення філософії від втручання теології і догми. Власне кажучи, вони наполягали на відділенні розуму від віри. На цій основі склалася концепція латинського авероїзму, що включала в себе уявлення про єдиний універсальний розум, спільний для всього роду людського. Авероїсти Сігер Брабантський і Боецій Дакійський також дійшли висновків про вічність і нествореність Всесвіту й заперечення безсмертя індивідуальної людської душі. Томізм також був підданий критиці з боку представників містичної лінії у філософії, зокрема францисканцем Бонавентурою (1221-1274), який виступив проти раціоналізму Фоми, спираючись на августинівський платонізм. У подальшому, особливо в XIV ст., містицизм набирає силу й поступово тіснить схоластичний раціоналізм, що свідчить про кризу середньовічного світогляду.

Наука. До XIII ст. звичайно відносять зародження інтересу до дослідного знання в Західній Європі. До тієї пори тут переважало абстрактне, засноване на чистій умоглядності знання, що часто було фантастичним за змістом. Між практичним знанням й філософією лежало провалля, що здавалося нездоланим. Природничо-наукові методи пізнання не розроблялися. Переважали граматичні, риторичні і логічні підходи. Зв'язок з матеріальним світом здійснювалася за посередництвом штучних і громіздких, нерідко фантастичних абстракцій. Середньовічній людині світ здавався пізнаним, але вона пізнавала лише те, що хотіла знати, і так, як цей світ їй уявлявся, тобто наповненим незвичайними речами, населеним дивовижними істотами, наприклад, вовкулаками, демонами, драконами чи песиголовцями. Грань між реальним і вищим, надчуттєвим світом найчастіше стиралася. Однак життя вимагало не ілюзорних, а практичних знань. У XII ст. певний прогрес намігся в області механіки і математики. Це викликало побоювання ортодоксальних богословів, що прозвали практичні науки «перелюбськими».

В Оксфордському університеті та деяких інших перекладалися і коментувалися природничі трактати вчених старожитності й арабів. Роберт Гроссетет зробив спробу застосувати математичний підхід до вивчення природи. У XIII ст. оксфордський професор Роджер Бекон (1214-1292), почавши зі схоластичних студій, у кінцевому рахунку приходять до дослідження природи, до заперечення авторитету, рішуче віддаючи перевагу досвіду перед чисто умоглядною аргументацією. Бекон досяг значних результатів в оптиці, фізиці, хімії. За ним закріпилася репутація мага і чарівника. Про нього розповідали, що він створив мідну розмовляючу голову чи металеву людину, висунув ідею спорудження моста шляхом згущення повітря. Йому належали ідеї самохідного судна і колісниця, літального апарату й підводного човна. Жит-

тя Бекона було повне мінливостей і знегод, він не раз засуджувався церквою і подовгу сидів в ув'язненні.

У Сицилійському королівстві, де процвітали різні науки і мистецтва, широко розгорнулася діяльність перекладачів, що звернулися до філософських і природничо-наукових творів грецьких і арабських авторів. Під покровительством сицилійських государів розцвіла медична школа в Салерно, з якої вийшов знаменитий «Салернський кодекс» Арнольда да Віпланова. У ньому даються різноманітні наставлення з підтримки здоров'я, описи лікувальних властивостей різних рослин, отрут і протиотрут і т.п. Алхіміками, зайнятими пошуками «філософського каменю», здатного перетворити недорогоцінні метали в золото, побічно був зроблений цілий ряд важливих відкриттів — вивчені властивості різноманітних речовин, численні способи впливу на них, одержані різні сплави і хімічні сполуки, кислоти, луги, мінеральні фарби, створене й удосконалене обладнання для дослідів: перегінний куб, хімічні печі, апарати для фільтрації і дистиляції і т.п.

Література. Латина в культурі Середньовіччя займала дуже своєрідне становище. Вона залишалась мовою адміністрації і судочинства, церкви, школи і діловодства; разом з тим, вона була розмовною мовою кліру. Священнослужителі не тільки писали, але й думали латиною; латина була живою мовою, зі своїми нормами і тенденціями розвитку. Саме ця латина освіченої частини суспільства і була мовою латинської літератури. Поширеними її жанрами були літургійна поезія, агіографія, видіння, дидактика і поезія вагантів. Літургія вимагала гімнів на кожне церковне свято і для кожного святого, тому їх кількість не піддається визначенню. Бурхлива літургійна творчість користувалась тим, що аж до XVI ст. не існувало загальнообов'язкового канону богослужіння й кожна церква могла її прикрашати своїми додатками і вставками. Однак, у цій масовій продукції є зразки, що по праву увійшли до золотого фонду світової лірики.

В агіографічній літературі існувало дві тенденції: схематизаторська й розважальна. Перша переважала в XI ст.; вона перетворювала життя в галерею типів святого єпископа, місіонера, мученика, цнотливиці тощо. Кожен з них володів набором усіх чеснот, у кожного відмічалась дитяча серйозність, рання зрілість, дар пророкування, подвиги смирення, зречення світу і т.д. Деякі епізоди стандартизувались настільки, що переходили з життя в житіє дослівно, змінювались тільки імена. Розважальна тенденція переважає у XII ст., знаходячи вираз у стрімкому накопиченні фантастичних оповідей про чудеса, що творились святими та їх мощами; такі оповіді відповідали не тільки смакам публіки, але й інтересам монастирів, до яких з XII ст. все багатолюдніше стікались паломники на поклоніння цим мощам. Найбільш знаменитим агіографічним зводом була «Золота легенда» домініканця Якова Ворагінського (XIII ст.). Це 180 житій, розрахованих на найширшу публіку. Збірник одержав таку нечувану популярність, що був одразу перекладений народними мовами і за перші 50 років книгодрукування був перевиданий 90 разів. Ця своєрідна «народна книга» Середньовіччя послужила джерелом незліченних переробок агіографічного матеріалу аж до XIX—XX ст.

Поширеним жанром були видіння, в яких змальовувався потойбічний світ: блаженне життя благочестивих, муки грішників, чистилище за легші провини. Видіння відзначалися повчальністю та злободенністю. «Ясновидець», якому уві сні являлись картини заробного життя, зустрівач у раю чи в пеклі своїх сучасників і чув «голос з неба», який провіщав, що чекає кожного за його вчинки. Це вселяло в принижених і знедолених надію, що їх утискувачі будуть покарані. Видіння дозволяли також пропагувати різні погляди і думки, виступати проти політичних й особистих ворогів. Найвідомішими творами цього жанру були «Видіння Тнугдала» (XII ст.) і «Видіння Фулберта» (поч. XIII ст.).

Поширеними були також різні твори морально-дидактичного характеру: проповіді, повчання, молитви, притчі, байки та ін. У рамках проповідей розвинувся жанр так званих «прик-

ладів». Щоб привабити інтерес слухачів, проповідник повинен був використовувати в якості прикладів житейські епізоди, оповіді про чудеса, а також притчі. Збірники таких «прикладів» стали рано складатися й до них одразу став проникати фольклорний матеріал. Найбільшої слави набула книга «Римські діяння» (XIII—XIV ст.), до якої входить понад 150 оповідань, кожне з яких складається із власне оповіді й повчання. Сюжети оповідей — античні міфи та історичні епізоди, побутові новели, казки, чудесні історії, анекдоти і жарти; натомість у повчаннях всі персонажі й ситуації цих оповідей розтлумачуються в алегоричному ключі. Контраст розважальних сюжетів й повчальної «моралі» був таким разючим, що його обігрування стало основним засобом художнього ефекту. Так, в одному «прикладі» розповідається, як один знатний чоловік з Саксонії послав слугу націдити вина, але тому не вдається висмоктати з бочки жодної краплі. Він помічає на бочці чорта і той говорить йому, що коли пан хоче вина, нехай сам по нього спуститься до підвалу. Пан приходиться і чує, що час його життя минув і чорт хоче забрати його. Тільки завдяки посиланню на те, що він завжди вірно служив дияволу й обіцяв йому надіти бути йому покірним, дворянину вдається випросити собі трьохрічну відстрочку, після якої він і помирає без сповіді і покаяння.

Особливе місце в латинській літературі займає поезія вагантів (або голіардів) — так у Середньовіччі називали мандрівних школярів, священників, які не мали своїх парафій, збіглих монахів, попів-розстриг, які через одруження чи пияцтво втратили духовний сан. У пошуках кращої долі вони вештались європейськими дорогами, живучи жебрацтвом і випадковими заробітками. Це безпритульне поріддя безтурботно віддавалось усім радощам мирського буття, а при нагоді приєднувалось до різних суспільних непорядків, що підривало авторитет духовного сану, непокоїло духовні та світські власті. У цьому середовищі виникла своєрідна поезія, в якій відобразились радощі та прикраси вільного життя вагантів. Її тематика різноманітна. Писали ваганти на замовлення високопоставлених покровителів хвалебні славослів'я, релігійні пісні (за них добре платили), прославляли свою свободу, шикарський розгул. Захоплені земними радощами, красою природи, вони не боялись небесної кари і відкрито заперечували похмурий аскетизм; славили Флору, Бахуса, Венеру, яких вважали символом радощів, плотських насолод, веселих розваг у колі друзів та подруг. Але є й немало віршів, забарвлених гіркою безпритульною буття. Велика кількість вагантських творів збереглась в манускриптах і збірниках. Переважна їх кількість анонімна, однак відомі й імена окремих авторів.

Знаменитим поетом був вагант Гугон Примас Орлеанський (писав 1130-1140). Слава про нього ходила всією Європою, а ім'я стало легендарним: розповідали навіть, що він змагався у віршунанні з самим Голіафом, прабатьком голіардів. За трьома десятками його віршів можна простежити все мандрівне життя Примаса. Він побував в Орлеані, Парижі, Реймсі, якому присвятив панегиричний вірш, в Амьєні, де програвся до нитки, у Бове, де залишився дуже невдоволеним місцевим єпископом, і у Сансі, де йому пощастило одержати багаті подарунки. Вірші Примаса виключні за багатством побутових подробиць, вони незвично «земні» — автор навмисне підкреслює приземленість їхніх тем: подарунки він випрошує, а зневаги і приниження, які так часто випадали на його долю, перераховує ледь не з мазохізмом. Він єдиний з вагантів, що зображає свою милу не як умовну красуню, а як прозаїчну міську проститутку, в чому можна побачити свідоме переосмислення образу куртуазної Прекрасної Дами.

Друга вагантська знаменитість — Архіпоет (тобто «поет поетів», писав 1116-1165) — теж волоцюга, теж бідняк, але в його віршах немає тієї похмурої уїдливісті, яка переповняє поезію Примаса: замість цього він бравує легкістю, іронією та блиском. Жебрає він майже у кожному вірші, але без того знуцального самоприниження, як Примас, а з гордим викликом, приймаючи подаяння як щось заслужене по праву. За власним визнанням Архіпоета, він був рицарського роду і пішов у клірики тільки «з любові до словесності». Замість того, щоб гово-

рити про свої окремі бідування, поет змальовує загальний автопортрет, включаючи свої приватні незгоди навіть не у соціальний, а у філософський чи навіть космологічний контекст: «Осудивши с горечью жизни путь бесчестный, // Приговор ей вынес я строгий и неслетный: // Создан из материи слабой, легковесной, // Я — как лист, что по полю гонит ветр окрестный...». Це дає йому змогу з неприхованим задоволенням кається у своїй відданості Венері, азартним іграм і вини й написати чи не найвідоміші у всій вагантській поезії рядки: «В кабаке возьми меня, смерть, а не на ложе! // Быть к вину поблизости мне всего дороже; // Будет петь и ангелам веселее тоже: // "Над великим пьяницей смилуйся, о Боже!"»).

4. Міська культура. Мистецтво Зрілого Середньовіччя. З XI ст. у Західній Європі в результаті розвитку продуктивних сил й відокремлення ремесла від сільського господарства відбувається піднесення міст. Диференціація ремісничого виробництва за професійно-цеховим принципом, зростання внутрішньої та зовнішньої торгівлі забезпечують містам все більшу значення в економічному й політичному житті. Багато міст, особливо у Франції, Італії та Нідерландах рано здобувають незалежність, іноді в жорсткій боротьбі відстоюючи свої права і свободу. Населення міст, яке вийшло головним чином з кріпосного селянства, виступало проти гніту сеньйорів і тяжіло до централізованої влади, державної єдності, підтримуючи короля в його боротьбі з феодалною анархією. Союз королівської влади і міст відіграв важливу роль в історичному процесі становлення державності народів Європи.

Міста також стають центрами культурного життя. Антицерковна вільнолюбна спрямованість міської культури, її зв'язок з народною творчістю найбільш яскраво проявилися в розвитку міської літератури, що з самого свого виникнення створювалася народними мовами. Протягом століть у народі були популярними веселі розважальні оповідки, побрехеньки, притчі, які в період розквіту міст зазнали літературної обробки. Так виник жанр невеликого віршованого оповідання комічного або сатиричного змісту. У Франції воно називалося фаблію (з лат. байка). Німеччині — шванк (від нім. жарт). Збереглося близько 150 фаблію, приблизно 60 з них належить 30 авторам, інші — анонімні. Серед творців фаблію є представники різних станів (в тому числі високопоставлені особи рицарського звання), але здебільшого це жонглери та мандрівні клірики. Вони створили новий тип героя — безжурного, шахраюватого, кмітливого, що завжди знаходить вихід з будь-якої важкої ситуації завдяки природному розуму і здібностям.

Автором популярних фаблію був відомий жонглер Рютбэф. Вогонь своєї сатири він зосередив на духовенстві. У відомому фаблію «Заповіт осла» розповідається про священника, котрий поховав свого улюбленого осла на християнському цвинтарі. Коли його викликав для пояснення єпископ, коরে не розгубився і швидко поклав на стіл 20 єкю, які нібито осел заповів Богові «на поминання своєї душі». Єпископ зі словами «Бог простить його» вхопив гроші. Автора потішає винахідливість коरे, але свій твір він закінчує сповненням іронії висновком: «Ви бачите, як з допомогою грошей цей осел став християнином. Немає такого злочину, за який не можна було уникнути кари з допомогою повного гаманця». Свою ненависть і презирство до ченців Рютбэф виразив у фаблію «Сказання про брата Денізу». Юна Деніза мріє посвятити себе служінню «Богові і пресвятій Мадонні». Веселі ченці переконують її поступити під виглядом юнака у францисканський монастир. Наївна дівчиця обрізує свої чудові коси і, перевдягнена у чоловічий костюм, йде в монастир, де її з радістю зустрічають «брати-францисканці». У фаблію «Про віллана, який тяжбою здобув рай» народний автор висміює навіть святих. Апостол Петро не впускає до раю душу віллана, говорячи, що там немає місця «підлому люду». На це селянин відповідає, що підлішої істоти, ніж сам апостол у світі не знайти, адже він тричі безсоромно відрікся від самого Христа. Петро кидається за допомогою до Бога. Але віллани і Богові зумів довести своє право на рай: усе життя він, на відміну від

святих, служив людям, «не гнав людей на муки», «біднякам свій хліб віддавав». Бог змушений визнати правоту віллана й залишити його в раю.

Широковідомим було фабліо «Селянин-лікар», сюжет якого приваблює дотепністю та виразною соціальною спрямованістю. Багатий селянин одружився з дочкою дворянина. Боячись подружньої зради, він кожного ранку, перед тим як іти в поле, бив дружину, а ввечері просив пробачення. Жінка вирішила помститися. Одного разу до села завернули царські гінці, що їхали до Англії за лікарем для королівської дочки, яка подавилась кісткою. Жінка сказала, що її чоловік чудовий лікар, але вміння своє він приховує і тільки побоями можна примусити його виявити свій хист. Селянина схопили, привезли до короля і добре побили. Виплутуючись із скрутного становища, він так розсмішив королеву, що кістка випала і вона знову стала веселою і здоровою. Але тепер до «лікаря» суне натовп хворих, і король наказує лікувати їх. Спантелечений селянин відмовляється, його знову б'ють, і тут він знаходить вихід: обіцяє зцілити всіх хворих, якщо найбільш немічного з них спалити живцем, а попіл вжити на ліки для інших. Перелякані хворої миттю «одужали» й розбіглися.

Визнаним майстром німецького шванку був австрієць Штрікер (XIII ст.). У його спадщині особливу цінність становить цикл шванків, об'єднаних у збірку «Піп Аміс», в центрі якої образ веселого і спритного попа-пройдисвіта, для якого ряса — тільки зручне прикриття вельми світських інтересів і смаків. В одній історії користюлюбець єпископ вирішив поживитися його коштом, але піп нічого йому не дав. Тоді єпископ зажадав від священника відповідей на головоломні питання, маючи намір відібрати у попа парафію. Аміс на все дотепно відповідає і тоді роздратований єпископ вимагає від нього навчити осла грамоти. Але піп з честю справляється і з цим випробуванням, навчивши осла перегортати мордою сторінки Біблії, передбачливо пересипані вісом.

Однією з найцікавіших є оповідь про Аміса в ролі живописця. Прибувши до двору французького короля, Аміс взявся намалювати за великі гроші картину, яку зможуть бачити тільки законнароджені. Нічого не намалювавши, він повідомив про закінчення своєї праці. Перелякані придворні, які хизувалися своїми знатними предками і боялися за свої лени, не наважились вголос признатись, що не бачать зображеного на полотні. Навіть король, засумнівавшись у законності свого народження, перший хвалить неіснуючу картину.

Поряд з фабліо і шванками складався міський сатиричний епос. Його основою були казки, що зародилися ще в Ранньому Середньовіччі. Одним з найулюбленіших у городян був «Роман про Лиса», що сформувався у Франції. Спритний і зухвалий Лис Ренар, в образі якого виведений замогнїй, розумний і заповзятливий городянин, незмінно перемагає тупого і кровожерливого Вовка Ізенгіна, сильного і дурного Ведмеда Брьона — у них легко вгадувалися рицар і великий феодал. Це почалося давно, коли Ренар став залицятися до Вовчиці. Хитрий Лис постійно знущається з тупуватого і жадібного Вовка: він то заманує «дорогого кума» в монастирську криницю і з ним розправляються ченці, то умовляє Вовка ловити рибу в ополонці хвостом — хвіст примерзає, і Вовка б'ють селяни. Вовк змушений скаржитися Леву Ноблю (королю), але у Лиса немало друзів при дворі, які захищають його. Та й сам Лев не забув випадку, коли Лис догодив йому. Одного разу Лев, Вовк та Лис відправилися на полювання і зустріли бика, корову і теля. Лев запропонував Вовкові розділити здобич. Той бика і корову віддав королю і королеві, а теля взяв собі. Король не погодився з таким рішенням і запропонував тепер Лису зробити розподіл, і Лис присудив теля принцу. На запитання Лева, де він навчився ділити так «справедливо», Лис сказав, багатозначно поглядаючи на Лева: «Досвід, ваша величність, премудрий досвід». Він також обводив навколо пальця самого Нобля і постійно насміхався над дурістю Осла Бодуена (священника). Але часом Ренар шикував підступи проти курей, зайців, равликів, починав переслідувати слабких і принижених. На сюжети «Романа про Лиса» створювалися навіть скульптурні зображення в соборах в Отені, Бурже та ін.

Поширеним жанром міської літератури були алегоричні поеми. У XIII ст. рицар Гільом де Лоріс написав поему «Роман про Розу», що представляла собою свого роду «словник символів» любові. Продовживши тему, розпочату Овідієм, Гільом де Лоріс обіграє найменші відтінки любовного почуття. Ціль автора — художнє втілення високого ідеалу куртуазної любові, переживання його героя — піднесені й витончені, описи природи і почуттів — найвищою мірою поетичні. Юний герой роману знаходить чудесний сад, за стінами якого ведуть хорівод прекрасні діви, ведені Веселощами. Ледарство впускає рицаря в цей сад Насолод, де в Джерелі Кохання, в якому похований Нарцис, він бачить відображення Рози. Його негайно вражає стрілою Амур — відтепер закоханий посвячений Розі — і, перетворивши його у васала, повчає як домогтися бажаної мети. Привітність, Дружба, Жалість, Щирість допомагають герою, Лихомовство, Страх, Сором й інші охороняють від нього Розу. Юному рицарю вдається домогтися від Рози поцілунку, але Лихомовство пускає про це Чутку, і Ревнощі споруджують навколо Рози вежу, в якій замикають і Привітність. Скаргою Закоханого закінчується частина, написана Гільомом де Лорісом.

Сюжетну лінію, обіграну Гільомом, через 40 років після його смерті закінчив освічений городянин Жан де Мен. Тепер у романі з'являються нові діючі особи: Лицемірство, Природа, Радість, що повчають закоханого на його шляху до Рози. Лицемірство душить Лихомовство, Щедрість і Чемність намагаються звільнити Привітність, що її Сором і Страх знову заточили у вежі. Перед вежею розігрується бій, і здобути перемогу закоханому допомагає Природа. Він зриває Розу і прокидається. Головним у цій частині є те, що автор ставить ряд питань соціального, філософського й морально-етичного плану. За допомогою алегорій Розуму і Природи він виражає своє ставлення до людей, природи, суспільства. Розум і Природа викривають різні середньовічні забобони. Автор намагається дати пояснення таким природним явищам, як грім, блискавка, буря. Висловлювання Розуму і Природи становлять зміст великих відступів, які свідчать про виключну на той час освіту автора та його вільнодумство. Не випадково Жана де Мена називають «Вольтером Середньовіччя». Він заперечує божественне походження королівської влади, вважаючи, що її встановили багаті, щоб зберегти своє майно, яке повинно належати всім. Він переконаний, що саме жадоба збагачення позбавила людей рівності. Жан де Мен вважає, що природа створила всіх людей однаковими і що шляхетність залежить від самої людини, її поведінки, від доброго серця, без якого нічого не варте родовите дворянство. Освічені та вчені люди благородніші від знатних, вищі за королів, бо освіченість допомагає їм правильно судити про Добро і Зло. У висловлюваннях Лицемірства Жан де Мен висміює попів та ченців, не щадить і самого папу римського.

Видатною пам'яткою алегоричної поезії в Англії є морально-дидактична поема «Видіння про Петра-Орача» Вільяма Ленгленда (XIV ст.). Вона починається прологом, де автор «пшов мандрувати по світу широкому» і, втомившись, заснув на пагорбі. В поемі багато алегоричних постатей-абстракцій, втілених у конкретні образи. Так, церква виступає в образі прекрасної жінки в полотняній одежі. Леді Хабар — розкішно одягнена дама, прикрашена коштовним камінням. На думку автора, найбільший скарб на землі — це Правда, якій допомагають Кохання і Совість. Проти них виступають Лютя, Облесливість, Підступність, Хабар. Леді Хабар і Обман вирішили одружитися, і на їх весілля збирається чимало судових засідателів, приставів, шерифів, адвокатів, маклерів, постачальників провіанту, торговців і їм подібних. Дарча грамота дозволяє Хабару та Обману зневажати бідних, порушувати десять заповідей, обманувати, вихвалитися, лихословити.

Цікавою є гумористична сцена сповіді смертних гріхів — Гордості, Нестриманості, Задрості, Гніву, Скупості, Обжерливості, Лінощів. До того ж кожний з гріхів вдало втілений автором у конкретно-типовому людському образі. Так, Скупість — голодна і злиденна, в старій заношеній одежі. Задрості — з блідим худим обличчям і надутим від гніву тілом. Обжерли-

вість виступає в образі п'яниці-ремісника, який, ідучи на сповідь, вступив до шинку, звідки його витягають дружина і дочка. Розум закликає «шукати Правду», але виявляється, що серед цього натовпу ніхто не знає, де вона. Єдиний Петро-Орач може повести людей до Правди. Сорок років служив він Правді, вона навчила його необхідних ремесел, дала притулок і хліб, вчасно і щедро платила за чесну працю. Петро-Орач описує дорогу до Правди і готовий вести людей, але перед тим він повинен засіяти своє поле. Всі беруться до роботи; Орач кожного вказує його обов'язки. Зрештою Правда прощає гріхи всім, хто працював.

До XIII ст. відноситься зародження міського театрального мистецтва. Літургійні дійства, церковні *містерії** були відомі значно раніше. Характерно, що під впливом нових віянь, зв'язаних з розвитком міст, вони стають більш яскравими, карнавальними. У них проникають світські елементи. Міські «ігри», тобто театральні дійства, із самого початку мають світський характер, їх сюжети запозичені з життя, а виражальні засоби — з фольклору, творчості мандрівних акторів — жонглерів, що були одночасно танцюристами, співаками, музикантами, акробатами, фокусниками. Однією з найбільш улюблених міських «ігор» у XIII ст. була «Гра про Робена і Маріон», нехитра історія юних пастушка і пастушки, чия любов перемогла інтриги підступного й грубого рицаря. Театралізовані «ігри» виставлялися прямо на міських майданах, в них брали участь присутні городяни. Ці «ігри» були елементом народної культури Середньовіччя.

Мистецтво. Середньовіччя створило свої форми художнього вираження, які відповідали світовідчужанню тієї епохи. Мистецтво було способом відображення вищої, «незримі» краси, що перебуває за межами земного буття в надприродному світі. Подібно філософії, мистецтво також було одним зі шляхів збагнення абсолютної ідеї, божественної істини. Звідси випливали його символізм, алегоричність. Сюжети Старого Заповіту, наприклад, тлумачилися як прообрази новозавітних подій, фрагменти античної міфології засвоювалися як алегоричні іносказання.

У X ст. складається романський стиль, що домінує в двох наступних сторіччях. Найповніше він виразився в архітектурі і скульптурному декорі великих соборів, розташованих на узвишшях й завдяки цьому пануючих над місцевістю. Характерною його ознакою є напівкругла склепінчаста арка; найпоширенішими типами споруд — храм, монастирський ансамбль, замок.

Романський храм в основі своїй мав форму базилики — прямокутної у плані будівлі, внутрішній об'єм якої поділявся рядами колон на повздовжні частини — нефи. Романська базилика — це масивна кам'яна споруда, що мала три нефи (іноді — п'ять), які перетинались одним, а зрідка і двома трансептами — поперечними нефами. У східній своїй частині храм завершувався хором з напівкруглим виступом апсиди. Хор оточували капели — невеликі приміщення, де зберігались реліквії, молились окремі сім'ї тощо («вінок капел»). Розподіл внутрішнього простору храму та його оздоблення відповідали ієрархічній структурі феодального суспільства. Клір займав чільну, найближчу до вівтаря частину — хор, а в частині, що відводилась мирянам, були виділені місця для знаті. Під вівтарною частиною ховалося підвальне приміщення — крипта, де містились реліквії мучеників і святих, а також ховали померлих жителів храму.

Романський храм — це солідна, масивна споруда, логічна і проста, згрупована й міцна, сперта на рівновазі й гармонії складових частин — у цілому вона робить враження неприступної фортеці. У конструкції романського храму виразно виступає шість різновидів просторових форм — куб, конус, піраміда, куля, циліндр й напівциліндр. Майстерне поєднання форм, їх ієрархія, рівновага пропорцій — це найістотніші риси романських будівель, якщо їх оглядати ззовні. Розкішно оформлений вхід до храму — портал знаходився у західній частині; його широко розкритий отвір поступово звужувався скісно до вузьких дверей, наче ілюструючи

слова: «Багато покликаних — мало обраних». Над дверима тимпан — пласке поле, замкнуте аркою і прикрашене скульптурою.

Органічним складником романської архітектури є скульптура і рельєф, що виконували не тільки оздоблювальну функцію, але й повчальну. Найвиразніше дидактичний зміст скульптури виступає у тимпанах. Взагалі, романську скульптуру називали *Biblia pauperum* («Біблія для убогих») й вона повчала неписьменних (а серед них бували і світські володарі), візуальними засобами говорячи про основи віри, про життя Христа й Мадонни, застерігаючи від спокус диявола й погрожуючи вічними муками. Тому на площині тимпану найчастіше представлений Страшний Суд.

Посилення уваги до Страшного суду було зумовлене зростанням значення права й судочинних процедур у соціальному житті, а також страхом перед карами за гріхи. Ще в епоху Каролінгів було покладено початок традиції детального зображення сцени Страшного Суду, в якому центральне місце стали займати сюжети покарання грішників і нагородження праведників. Разом з тим, відбувається перехід від символічного до оповідного способу зображення: перейняті страхом перед близьким кінцем світу, художники роблять наголос на пекельних муках, на безсиллі людини та її гріховності.

Показовою є сцена Страшного Суду на тимпані церкви Сен-Лазар в Отені (Бургундія, XII ст.). Рельєф поділений на декілька ярусів. Вгорі справа ангели супроводжують праведників, зліва чорти тягнуть грішників до пекла, там же зважуються на терезах добрі і погані вчинки людей. У нижньому ярусі показані душі, що з трепетом очікують суду. Виразно зображений сам Суд: ангел і диявол тримають шальки терезів й кожен намагається перетягти їх на свій бік. Біля ніг ангела маленькі чоловічки ховаються у складки його одягу, у страхові очікуючи рішення Суду. В центрі композиції — постать Ісуса Христа, причому Судія показаний цілкови́то спокійним, натомість усі інші фігури здаються поламаними бурхливим рухом. Сцена проізаана виключним драматизмом, все тремтить і тріпоче: це — наче застиглий у камені ураган пристрастей і криків. На рельєфі вирізьблені дві фрази: «Хай воскресне той, хто не провадив безбожного життя» і «Хай здригнеться від жаху той, хто потрапив у земні омани, бо такою є його страшна доля, зображена тут».

Дидактика романської скульптури дуже сильно промовляла до народів, охоплених космічним страхом переломних років від I до II тисячоліття, до натовпів паломників, що здалеку мандрували до святих реліквій. Особливо сильно вражали уяву демонічні тварини, істоти небесні й пекельні, сили страшні й величні, уособлення Добра і Зла — розсіяні по храмах у формі повних експресії скульптур, що є свідченням багатой, неспокійної, переслідуваної страхом й фантастичними видіннями уяви скульптора. Наприклад, у сцені Страшного Суду того самого собору в Отені є сюжет зважування грішника на «терезах справедливості»: хвостата, жаклива потвора з роззявленою пащею, ніби регочучи з утіхи, тримає кістлявою рукою важіль терезів, на шальці яких сидить скорчена, оголена людиноподібна потвора із стражденною, беззубою пащею — грішник, приречений до пекельних мук.

Разом з тим, присутність фантастичних істот часто є надмірною: вони виглядають з орнаментального різьблення, сидять на обрамленнях, іноді знаходяться в компанії святих й навіть бувають присутніми при священних бесідах, Тасмній вечері і т.д. Ця обставина обурювала тверезомислячих ізраїлів, які не раз висловлювали протест проти такої присутності нечистої сили у святих місцях. Наприклад, єпископ Бернард Клервоський писав: «Навіщо у монастирях, перед очима читаючої братії ця сміховинна дивовижа, ці вражаючі образи, ці образи потворного? Для чого ці брудні мавпи? Для чого жакні кентаври? Для чого напівлюди? Для чого смугасті тигри? Навіщо воїни, що у двобоях вбивають? Для чого мисливці, що у роги сурмлять? Тут під однією головою бачиш багато тіл, там — навпаки, на одному тілі — багато голів. Тут, дивисься, у чотириноного хвіст змії, там у риби — голова чотириноного. Ось звір —

спереду кінь, а ззаду — половина кози, там — рогата худобина являє ззаду вид коня. Зрештою, така велика, така дивна всюди строкатість різних образів, що люди переважно читатимуть по мармуру, а не по книзі, і всенний день розглядатимуть їх, дивуючись, а не міркуючи над законом Божим, жахаючись».

Все це відтуляє суттєву рису середньовічної культури. Фантастичні істоти, уособлюючи нечисту, диявольську силу, прийшли з кельтської, германської і слов'янської міфології, з язичницьких культів, з фольклору (епічних оповідей, казок, пісень). Це є свідченням того, що релігійність у найширших народних масах зберігала напівязичницький, фантастичний характер, а тому всі ці «жахи пекла» не тільки лякали, але й виражали певний «свійський» момент протонародних уявлень. Слід думати, що саме звідси походить певний комізм романської фантастики, а також наявність у скульптурних композиціях певних ризикованих, з точки зору християнської ортодоксії, сцен й навіть еротичних сюжетів.

Романське мистецтво також віддзеркалювало певні обставини соціального життя XI—XII ст., а саме його «селянськість». Так, вплив народного мистецтва простежується в образах не тільки людей, але й святих: апостоли, євангелісти, ангели і навіть сам Господь Бог — приземкуваті, селяноподібні, з великими долонями і ступнями. Господь Бог представлений як хороший феодалний сеньйор: він суворо судить своїх васалів й селян, але й охороняє їх, захищає своїми величезними долонями, топче своїми широкими ступнями чудовиська й утверджує в світі закон і справедливість.

Шедеври романського мистецтва знаходяться у Франції: в Бургундії — собори св. Петра і св. Павла в Ключнійському монастирі, собор Сен-Лазар в Отені, собор Сен-Мадлен у Везле; в Оверні — собор Нотр-Дам-дю-Пор в Клермоні; в Пуату — собор Нотр-Дам ля Гранд в Пуатьє та ін. У Німеччині — собори Вормса, Шпеєра, Майнца і Бамберга. В Італії — собори Пізи, Палермо, Монреала. В Іспанії — замки-фортеці Кастилії (особливо замок Алькасар у Сеговії).

Новий етап у розвитку художньої культури знаменувало виникнення готики (букв. готський, від назви германського племені готів; переносно — варварський), художнього стилю XII—XVI ст., що завершив розвиток середньовічного мистецтва у Європі. Готичне мистецтво також було переважно культовим й розвивалось у рамках феодално-релігійного світогляду. Але в ньому відобразилось і формування централізованих держав, посилення міст і міських торговельних й ремісничих кіл. Тому, будучи релігійним за формою, воно є більш чуттєвим, ніж романське й, відповідно, більш чутливим до життя, природи й людини; воно включило сфери своєї уваги всю суму середньовічних знань, складних й суперечливих уявлень й переживань. У мрійливості й схвильованості образів готики, у патетичному злеті духовних поривів, у невтомних пошуках її майстрів відчуваються нові віяння — пробудження розуму й почуттів, пристрасні устремління до прекрасного.

Готичне мистецтво є складнішим й багатозначнішим, ніж романське: у ньому поєднуються містика й раціоналізм, спокійна зосередженість й пристрасні пориви, щире живе почуття й догматизм, буйство фантазії й тягіння до одностайності, впорядкованості, спрямованість у світ мрії й гостра спостережливість, святково-прекрасне й буденне. У мистецтві зароджувалось прагнення виразити духовні сили й здібності людини.

Найвизначніші споруди готичного стилю, перш за все собори, будувались на кошти городян; часто над створенням однієї пам'ятки трудились декілька поколінь. Грандіозні готичні собори різко відрізнялись від монастирських церков романського стилю: вони були високими, святковими, видовищними; їх форми вражали динамічністю, легкістю й живописністю. Стрункий силует собору з гострими шпилями й баштами визначав характер міського пейзажу. Вслід за собором тяглися догори житлові будівлі, в них збільшувалась кількість поверхів, витягувались вгору двосхилі гостроконечні дахи. Замкнене кільцем фортечних стін, місто розвивалось вгору. Призначений для багатолюдного натовпу мирян, собор став головним гро-

мадським центом міста: крім богослужінь тут влаштовувались міські збори, відбувались диспути, читались лекції, виставлялись містерії.

У задумі образу собору проявились не тільки нові ідеї католицької релігії, але й нові уявлення про світ і зростання самосвідомості городян. Динамічна спрямованість вгору усіх форм храму була породжена ідеалістичним прагненням душі до неба, пробудженою тугою за Всесвітом й одночасно раціональними міркуваннями, викликаними тісністю міської забудови. Башти собору виконували функції вартової й пожежної вишки. Іноді вони увінчувались фігурою півня — символу пильності. Для організації обширних інтер'єрів з простором, що розвивався вгору й углиб, в соборі була застосована нова конструктивна система склепіння, складна й логічна, яка свідчила про величезний прогрес технічної думки.

Готичний собор — це новий ступінь у розвитку базилікального типу споруди, в якій усі елементи стали підпорядковуватись одностайній системі. Головна відмінність готичного собору — стійка каркасна система, в якій конструктивну роль виконують хрестово-реберні стрілочасті склепіння, прорізани сіткою виступаючих ребер-нервюр, викладених з каменю, а також внутрішні (колони, стовпи) і зовнішні (контрфорси) опори. Якщо в романському храмі масивні склепіння лежать на товстих стінах, то в готичному соборі склепіння спирається на стрілочасті арки, а ті, в свою чергу — на стовпи. Бічний тиск склепіння передається аркубутанам (зовнішнім піваркам) й контрфорсам (зовнішнім опорам, свого роду «милицям» будівлі). Така конструкція дала змогу зменшити товщину стін і збільшити внутрішній простір будівлі. Стіни перестали служити опорою склепіння, що дозволило проробити в них багато вікон, арок, галерей. В готичному соборі зникла рівна поверхня стін, тому настінний розпис поступився місцем *вітражу**. Характерною особливістю готичної архітектури є наявність арки стрілочастої форми, яка багато в чому визначає вигляд споруд. Багатократно повторюючись у рисунку склепіння, вікон, порталів, галерей, вона своїми динамічними обрисами посилює легкість й енергію архітектурних форм.

Сильне враження робить готичний собор всередині. Його інтер'єр — просторий, світлий, розрахований на багатолюдний натовп, — одразу розкривається перед глядачем й захоплює стрімким рухом на схід, так як головний вхід знаходиться тепер на західній короткій стороні. Границі між трансептом й повздовжнім простором нефів майже стираються. Капели зливаються, утворюючи суцільний вінок: вони відокремлюються від храму колонадою, в якій наче розчиняються стіни. Простір безконечно протяжних нефів стрімко розвивається у глибину — до вітаря й хору, осяяний світлом; прискореним догори ритмом він возноситься під покрови легких склепінь. Туди веде за собою погляд рух усіх ліній стовпів, нервюр, невеликих колон, стрілочастих арок, що ніби спрямовуються у нескінченність. Потоки різнобарвного світла, що ляються згори, з вітражів змішуються в просторі, грають на вітках колон. У святкові дні собор являв собою урочисте видовище: голоси співаючих дітей і звуки органу заповнювали простір, породжуючи містичні настрої. Вони наче відносили до якогось незвіданого, ваблячого до себе, перебуваючого за межами Землі одухотвореного світу і в той же час підносили людину над буденним до возвишеного, досконалого.

Шедеврами готичної архітектури є у Франції: собори Нотр-Дам де Парі (XII — сер. XIII ст.), Реймський собор (XIII—XV ст.), Амьєнський собор (XIII—XIV ст.), церква Сент-Шапель у Парижі (XIII ст.), абатство Сен-Мішель (XIII ст.); у Німеччині: Фрейбурзький собор (XIII—XV ст.), Кельнський собор (XIII — добудований у XIX ст.), собор у Наумбурзі (XIII—XIV ст.); в Італії: Міланський собор (XIV ст., добудований у XX ст.); в Чехії: собор св. Віта (XIV ст., добудов. У XX ст.); в Польщі: Вавельський замок, собор Діви Марії у Кракові (XIII ст., добудов. У XX ст.).

Величезною експресивною силою володіє готична скульптура. Крайнє напруження душевних сил відображене на обличчях і фігурах, витягнутих і зламаних, що створює враження

прагнення звільнитися від плоті, досягти граничних таємниць буття. Людські страждання, очищення й піднесення через них — затаєний нерв готичного мистецтва. У ньому немає спокою й умиротворення, воно пронизане сум'яттям, високим духовним поривом. Художники досягають трагічного напруження в зображенні страждань розп'ятого Христа. Краса готичної скульптури — це торжество духу, шукання і боріння над плоттю.

Але готичні майстри вміли створювати і цілком реалістичні зображення, в яких відобразалося тепле людське почуття. Часто крізь тонкий одяг просвічувало тіло, красу якого починали визнавати й відчувати і поети, і скульптори того часу. Увага зосереджувалась на пластичній і духовній виразності облич. У характеристиці святих з'явилися людяність, м'якість. Їх образи ставали різноманітними, гостро індивідуальними, конкретними, піднесене поєднувалось в них з повсякденним життєвським. Людське обличчя оживлялось виразним поглядом, думкою або переживаннями. Звернені до оточуючих та один до одного святи, виповнені душевної близькості, яки сердечно бесіднують між собою. Готичний художник передавав тонкі душевні порухи, радість й тривогу, співчуття, гнів, пристрасну схвильованість, тужливі роздуми. М'якість і ліризм відрізняють фігури Марії і Єлизавети, виліплені на порталі чудового Реймського собору. Виповнені характерності скульптури Наумбурзького собору в Німеччині, повна живої принадності статуя маркграфині Ути.

З'явилися скульптурні групи, об'єднані сюжетом й драматичною дією, різноманітні за композицією. Святі жони ридають над гробом Спасителя, ангели радіють, апостоли в «Таємній вечері» хвилюються, грішники в печлі страждають. Відроджуючи пластичні завоювання греків (профільне зображення обличчя і оберт фігури у три чверті), готичні майстри йдуть самостійним шляхом. Їх відношення до світу має більш особистий, емоційний характер. Прагнення посилити чуттєву достовірність образів виявляло себе в гострій спостережливості й жадібному інтересі до одиночного, часткового, індивідуального й навіть до незвичайного, випадкового. Людське обличчя, як гарне, так і потворне, для середньовічного майстра було відблиском вічної краси й мудрості світобудови. Звідси інтерес до характерних життєвих деталей, якими вони збагачували пластику.

Вищі досягнення готичної скульптури у Франції пов'язані з будівництвом Шартрського собору (статуї святих Теодора, Мартіна, Григорія та Ієроніма, жіночі образи святих Марії та Єлизавети, портрет шартрського єпископа Реньє де Мусона), Реймського собору (образ Христа-мандрівника), Амьєнського собору («Золочена Мадонна», зображення «Кам'яних календарів»), Страсбурзького собору (алегоричні зображення Церкви й Синагоги). В Німеччині скульптура була менш розвинена, однак, ваговитіша у своїх формах, вона захоплює силою драматичних образів (статуя маркграфа Еккхарда Наумбурзького собору, сер. XIII ст.).

Високого розвитку досягає мистецтво мініатюри, що було викликане посиленням світських тенденцій в культурі. Навіть до ілюстрацій з багатофігурними композиціями релігійного змісту включались тонко підмінені реалістичні деталі: орнаменти з рослинних мотивів, зображення птахів, метеликів, тварин, побутових сцен, поетичний чар яких передав французький мініатюрист Жан Пюссель. Провідне місце у розвитку французької мініатюри XIII—XIV ст. належало паризькій школі. У Псалтирі св. Людовіка (1270) багатофігурні композиції обрамлені одним мотивом готичної архітектури, що надає струнності оповіді. Фігури рицарів і дам сповнені грації — їх форми нанесені струменистими лініями, що створюють ілюзію руху.

Неспокійний гострокутний ритм, загострені форми, витонченість звивистих ліній, філігранність ажурного узору вирізняють стиль готичної книги. У XIV—XV ст. ілюстрували і світські рукописи — наукові трактати, часослови, хроніки, збірники любовних пісень. У творах куртуазної літератури у мініатюрі одержав втілення ідеал рицарського кохання, також відтворювались сцени оточуючого життя (Рукопис Мани, бл. 1320). У «Великих французьких хроніках» (кінець XIV ст.) художник прагнув проникнути у сенс зображуваної події — це справжні ілюст-

рації літературного твору. Разом з тим, книзі надавалась декоративна ошатність з допомогою вигадливих рамок й вишуканих віньєток.

5. Загальні риси культури Пізнього Середньовіччя. Культура Італії XIII — початку XIV ст. У XIV ст. західноєвропейський світ вступив у всеохоплюючу кризу, що тривала до кінця XV ст. Основні її складові — економічна стагнація, голодомори, епідемії, війни, соціальне насильство, занепад політичних і релігійних інституцій, есхатологічні очікування. Особливо вражаючими подіями цього періоду були Авіньонський полон римських пап (1309-1378), неврожай і страшний голод 1315-1317 рр., Чорна Смерть (1348-1351), Столітня війна між Англією і Францією (1337-1453), повстання — Жакерія у Франції (1358), *чуми** у Флоренції (1378), Уота Тайлера в Англії (1381).

Основу всього цього слід бачити у глибокому зсуві соціально-економічних структур католицького світу, що був викликаний скороченням феодалної ренти і зростанням ролі грошей у селянських повинностях. Це похитнуло владу класу феодалів і змусило його шукати виходу у перебудові всієї феодалної системи. В першу чергу він став широко заміняти землеробство скотарством, примножуючи число обгороджених територій; змінювати умови експлуатації селян, характер їх повинностей і платежів, розпочавши застосовувати реальну монету і монету рахункову, уміле використання якої допомагало запобігати девальваціям; нарешті, став широко прибігати до війни як засобу вирішення своїх проблем. Також не викликає сумніву і той факт, що скорочення народонаселення, прискорене чумою, обмежила джерела робочої сили і клієнтури, сприяючи значному зростанню доходів тих, хто вижив. Це, у свою чергу, стало основою для піднесення виробництва і його переорієнтації на потреби ринку.

Криза XIV ст., таким чином, викликала перебудову усієї соціально-політичної системи західного суспільства. Вона прискорила еволюцію у бік централізації, підготувавши посилення французької монархії Людовіка XI, зміцнення англійської династії Тюдорів, утворення іспанської єдності і повсюдне, особливо в Італії, підвищення князівської влади. Вона пробудила, головним чином серед бюргерства, нові потреби у різних виробках і підштовхнула пошуки ефективних способів їх виготовлення, що іноді увінчувались важливими винаходами й відкриттями. По-суті, ця перебудова започаткувала народження ренесансного суспільства і його культури. Перш за все стали помітними зрушення у науковому житті. Продовжувачем справи Р. Бекона став англійський вчений монах Вільям Оккам (1285-1349) — один з найвизначніших представників номіналізму. Завдяки віртуозному володінню мистецтвом діалектики він одержав від учнів прізвисько «*Doctor invincibilis*» (непереможний учитель). Прославився Оккам своїм «принципом простоти», що також називають «бритвою Оккама». Він додержувався думки, що «найпростіші пояснення — найкращі». Спираючись на цей принцип, він приступив до вирішення проблеми універсалій, однак спрямував свої міркування в інше русло, ніж його попередники, доводячи, що реально є лише окрема істота, а універсалії існують тільки в межах людського розуму, що міркує про їх. Оккам не заперечував корисності універсалій, однак він не визнавав їх реальності.

Слідуючи схоластичному методу, Оккам створив онтологію трансцендентального буття, що була близька ідеям Фоми Аквінського і Дунса Скота. На його думку, світ складається з одиничних речей і сутностей, а все пізнання зводиться до зовнішнього і внутрішнього досвіду. Всяке істинне знання можливо одержати тільки емпірично, за допомогою органів чуттів. Через те, що немає реально існуючих універсалій, які можна було б споглядати у свідомості, розум не може довести нічого, спираючись тільки на свої власні сили. Саме тому Оккам, на відміну від Ансельма Кентерберійського вважає неприпустимими не тільки докази буття Бога, але навіть самі спроби пізнати Бога, спираючись тільки на рацію. Слідуючи за Дунсом Скотом, Оккам проголошує, що Бог осягається не розумом (як твердили Фома Аквінський і Альберт Великий) і не осянням (Бонавентура), а тільки вірою. Саме віру й інтуїтивне пізнання

Оккам вважає інструментами теології, а розум може допомогти лише в пошуку аргументів. Роботи Оккама покляли кінець спробам синтезу віри і розуму. Розуму покладалося займатися вивченням природи, а вірі — осягати Бога. Школа Оккама заклала фундамент для сучасної механіки й астрономії, а також послужила вихідним пунктом для розвитку сучасної динаміки. Так, його учень Микола Орезмський (Орем) наблизився до відкриття закону падіння тіл, розвинув вчення про добове обертання землі, обґрунтував ідею застосування координат. Микола Отрекур був близький до атомізму. Погляди Оккама одержали назву «сучасного шляху» у порівнянні зі «старим шляхом» Фоми Аквінського і Дунса Скота. Саме на філософії Оккама і були виховані Мартін Лютер та інші протестантські реформатори.

Значно збагатилися географічні знання європейців. Ще в XIII ст. брати Вівальді з Генуї спробували обігнути західно-африканське узбережжя. Венеціанець Марко Поло (1254-1324) здійснив багаторічну подорож у Китай і Центральну Азію, описавши її у своїй «Книзі», що розійшлася в Європі в безлічі списків різними мовами. Європейці одержали деяке уявлення про велику країну Китай, нібито казково багату Японію, острови Ява і Суматра, про найбагатший Цейлон і Мадагаскар. Європейці вперше довідалися про паперові гроші, сагову пальму, про горючі «чорні камені» (кам'яне вугілля) і, головне, про місцезнаходження пряностей, що цінувалися на вагу золота. Це повідомлення надихало купців на пошуки шляхів придбання пряностей, що надалі привело до знищення арабської торгової монополії і, в остаточному підсумку, до переділу світу.

У XIV—XV ст. з'являються досить численні описи різних земель, зроблені мандрівниками, удосконалюються карти, складаються географічні атласи. Усе це мало велике значення для підготовки Великих географічних відкриттів.

Разом з тим, у XIV ст. розквітає містична філософія. Ще на переломі XII і XIII ст. засновник ордену *францисканців** Франциск Ассизький (1181-1226) розмовляв з Ісусом Христом, який відкрив йому найпотаємніші істини, допоміг робити чудеса й навіть послав ангела з віолою в руках, щоб підтримати у молитві до себе. Тобто святий умів входити у стан *екстазу** — внутрішнього й безпосереднього спілкування з божеством через інтуїцію, взаємопроникнення і взаємне прилучення суб'єкта і об'єкта шляхом повної співпричетності. Будь-яка логічна достовірність залишається у порівнянні з екстазом чимось блідим, холодним і майже байдужим. Будучи виразом глибокого релігійного почуття, екстаз, однак, означає щось цілком відмінне чи навіть протилежне християнському персоналізму. Екстатична свідомість сприймає Бога не як особу, а схильна бачити його наче «розлитим» у природі: кожна квіточка і пташечка має в собі його частку, тому віруючому треба любити природу і світ, а не похмуро порпатись у власній душі. Правда, ця любов стосується тільки духовної природи людини, тілесну ж слід приборкувати, перемагати безжалюно. Св. Франциск так звертався до нечистої сили: «Робіть із тілом моїм все, що вам Бог попускає, всяку річ я витримаю охоче, бо немає в мене більшого ворога, ніж ця плоть моя». Власне звідси походить ідеал «владарки панни Бідності» та і взагалі ідея жемрущого ордену. Новоутворений орден одразу ж спрямував свою діяльність на міста, знайшовши у «комунах» і «республіках» благодатний ґрунт для проповіді. Це стало однією з ознак початку кінця Середньовіччя.

У XIV ст. містицизм поширився в Німеччині. Домініканець Йоганн (Мейстер) Е́ххарт (1260-1327) вчив, що поза Богом немає буття. Бог присутній у всьому, але особливо — в душі людини. Людина у своєму гріховному стані не усвідомлює божественної присутності. Тільки очистившись від усього гріховного, вона може приготувати свою душу до містичного єднання з Богом, в чому і полягає головна мета людського існування. Досягнення цієї мети забезпечується не заслугами людини, але дарується їй через благодать. Ніяка людська мова не в змозі описати це найбільше з доступних людині містичних переживань, яке Еххарт називає «наро-

дженням Сина в душі». Таким чином, мислитель загостривши неоплатонічні елементи у християнській теології, надав концепції Абсолюту майже пантеїстичних характеристик.

Екхарт мав численних учнів і послідовників. Іоанн Рейсбрук з Брюсселя надавав вирішального значення у сходженні до Бога внутрішнім релігійним переживанням людини. Домініканець Іоанн Таупер (1300-1361) зі Страсбурга різко заперечував здатність людського розуму до богопізнання. На його думку, людський розум є настільки слабким, що раціональне знання є швидше незнанням, ніж знанням. Тільки звільнившись від усіх своїх знань та уявлень, набутих і вироблених за допомогою розуму, людина дасть змогу Богові увійти до себе «Його власним світлом». Аскетичні тенденції розвивав у своєму вченні Генріх Сузо (1295-1366), проповіді якого відзначались поетичною образністю. Він стверджував, що людина, ставши на шлях містики, мусить повністю позбутись своїх тілесних жадань і прагнень, зректись усього земного щоб вивільнити свій дух для містичного возз'єднання з Богом. Таким чином, християнська містика XIV ст. або замикалась у глибинах людського духу, відрізуєчи його від світу й офіційної релігії, або, повертаючись до світу, зближалась з пантеїзмом і також знецінювала церкву й культ.

Найбільшим мислителем, що вплинув на становлення *натурфілософії** Ренесансу, був кардинал Миколай Кузанський (1401-1464), філософ, теолог, учений, церковно-політичний діяч. У своїх роботах «Про вчене незнання», «Богосинівство», «Простак про розум» та ін., виходячи з ідей неоплатонізму й містики, він розвинув учення про Абсолют як збіг протилежностей (тотожність нескінченного «максимуму» і нескінченного «мінімуму»): в усвідомленні непізнаванності вищої істини «згорнутим чином» міститься знання про неї. Таким чином, у непізнаваному відбивається одвічно відоме; окреме свідчить про попереднє існування цілого; різноманітність говорить про єдність, що лежить у його основі. При цьому строкатість почуттєвого відсилає до його раціональних закономірностей; складність раціональності — до простоти розуму; розходження — до єдності першопричини. Звідси універсальний шлях пізнання у Миколая Кузанського: «Поєднуй видимі протилежності у єдності, що їм передує». Достовірність всього конкретного для мислителя кожного разу заново забезпечується зведенням його до божественного начала. Це начало «просвічує» у всьому, залишаючись незбагненим саме тому, що воно всьому передує: будучи джерелом всякого «руху», природної й людської історії, воно є одночасно і його кінцем. На відміну від Абсолюту, Універсум — це єдність, «що визначилась», «утягнулась» і тому він є неминуче обмеженим цією визначеністю. Будь-який матеріальний центр є відносним, оскільки позбавлений у собі кінця Всесвіт має і центром і межею свого Творця. Отже, Земля, як і кожне інше тіло, не може бути центром Всесвіту і в цьому Миколай Кузанський виступає попередником Миколая Коперніка. Також філософ розгорнув вчення про розум як про богоподібність («людина — це її розум»), яка полягає у «відтворенні» творчої здатності Бога у доступній людині сфері. Також богопізнання відкривається людині «на ній самій»: вона є можливість «бути усім суцим». Будучи кардиналом католицької церкви, Микола Кузанський далеко виходив за рамки церковної догматики, висуваючи, наприклад, ідею загальної раціональної релігії, яка б об'єднала християн, іудеїв та мусульман. Певний час він навіть виступав за церковну реформу, яка була покликана зменшити всевладдя папи, а також відстоював єдність Німеччини.

Культура Італії XIII — початку XIV ст. Піднесення культури Італії розпочалось ще в період зрілого Середньовіччя — у XII—XIII ст. Північноіталійські міста-держави на чолі з Венецією захопили посередницьку торгівлю між Західною Європою і Сходом. Великими центрами ремісничого виробництва стають Флоренція, Сієна, Мілан. Політична влада в них зосереджується в руках купців й ремісників: об'єднані у цехи, вони активно протистояли місцевим феодалам і сприяли організації відсічі натискові іноземних завойовників (перш за все германських імператорів). В умовах політичної самостійності у містах зароджувалась елеме-

нти буржуазних відносин. Ці зміни викликали корінні зсуви у світосприйманні й культурі, що характеризуються інтересом до людини, до Античності. На ранньому етапі перехідної епохи культура набула суперечливого характеру, нове часто співіснувало зі старим або втілювалось у традиційні форми.

Розвиток італійських міст та їх культури представляв собою дуже строкату картину. З кінця XIII ст. передові позиції займає Флоренція, де формування ранньобуржуазних відносин протікає особливо бурхливо. Саме у ній вперше починають створюватись передумови для виникнення принципово нової, національної культури епохи Ренесансу. У цілому не зазіхаючи на авторитет католицизму, городяни-ремісники, купці, міняли, а також так званий «худий народ» вносили до художньої творчості власні, цілком світські інтереси й ідеали. При цьому вони користувались не мовою церкви, а тим діалектом, яким розмовляли у повсякденному житті.

В кінці XIII ст. у Флоренції оформлюється поетична школа «нового солодкого стилю», загально визнаним лідерами якої були Гвідо Гвінціеллі (1240-1274) і Гвідо Кавальканті (1260-1300). «Стильовізм» зародився під знаком відродження спадщини провансальських трубадурів та їх італійських учнів — придворних поетів сицилійської школи. Крім того, «нові поети» також враховували досвід античної літератури, твори якої в оригіналі, а також у перекладах народною мовою стали в Італії на рубежі XIII—XIV ст. невід'ємною часткою народної культури. Головна проблема, яку вирішувала поезія «нового солодкого стилю» — це взаємний стосунк «земного» і «небесного» кохання. Якщо релігійна поезія завжди закликала відмовитись від земного кохання, а куртуазна, навпаки, оспівувала земні пристрасті, то «стильовізм» парадоксальним чином їх поєднує: любов до прекрасної жінки може, за всього її земного характеру, бути піднесено шляхетною і спрямованою до вищих духовних цінностей. Наприклад, Гвінціеллі писав: коли Господь стане докоряти йому, що в суєтній любові до Дами він дерзав користуватись порівняннями, подобаючими лише хвалам, зверненням до Бога й Богоматері, то він відповість, що Дама була подібна до ангела небесного, отож кохання поета до земної жінки було платонічним, тобто — піднесеним, духовним.

Таким чином, кохання стає вищим духовним благом і, як таке, може зародитись тільки у шляхетному серці, причому, поети «нового солодкого стилю» високу духовну шляхетність зухвало протиставляли шляхетності за походженням: наприклад, Г. Гвінціеллі першу порівнює з сонцем, а другу — із «земною гряззю». Ще далі йде Гвідо Кавальканті — у його поезії реальні людські стосунки цілковито зникають й оспівування коханої жінки стає символом поклоніння перед високими релігійно-філософськими ідеями. Він впроваджує до поезії складну символіку образів, послідовний алегоризм й уособлення душевних станів. У всьому цьому відчувається великий вплив не тільки куртуазної лірики, але й алегоричного епосу, зокрема, «Роману про Розу».

Другою поетичною школою, що сформувалась у Флоренції, була комічна поезія, засновником якої вважають Рустіко ді Філіппо (XIII ст.), а найтипівішим представником — Чекко Анджольєрі (кінець XIII — поч. XIV ст.). «Комічний стиль» на відміну від «солодкого» виступає не як розвиток, а пародія на куртуазну лірику. Центральна тема цієї останньої — кохання — у «стилькоміків» трактується знижено, навіть вульгарно. Неприступна кохана «нового солодкого стилю» у Рустіко стає легкодоступною шльондрою, яку він характеризує не словом «душа», а «задоку». Чекко, натомість, у своїх сонетах оспівує Беккіну, дочку чоботаря, ненаситну у своїх сексуальних потребах. Це зниження кохання до вульгарної пристрасті і коханої до шлюхи було, по суті, своєрідним викликом клерикально-рицарській культурі: Прекрасна Дама куртуазної поезії тут замінювалась хтивою повією, а піднесений світ символів й алегорій схоластики й релігійної лірики знижувався до матеріально-тілесного дна.

Обидва ці стилі певним чином вплинули на формування великого італійського поета Данте Аліґєрі (1265—1321). Свій творчий шлях він розпочав як прихильник «нового солодкого стилю» і з-під його пера вийшов найвидатніший твір цієї поетичної школи — лірична автобіографія «Нове життя». У ній Данте розповів про своє кохання до юної флорентійської дами Беатріче Портінарі, яка померла, коли їй не виповнилось і 25 років. Говорячи про «нове життя», поет мав на увазі своє кохання, яке трактувалось ним як величезна сила, оновлююча світ і все людство. Данте наполегливо підкреслює, що Беатріче є земною жінкою і, одночасно, істотою неземною: через неї Господь «світ нетутешній являє». Тому її смерть зображається як космічна катастрофа, що зачіпає все людство. Данте черпає образи з Євангелій і Апокаліпсису, і в його книжці з'являються зухвалі стилістичні паралелі між Беатріче і Христом. Таким чином, любов до земної жінки переростає у свого роду релігійне почуття, що обо-жнює людину.

Після смерті Беатріче Данте шукає втіхи у наукових заняттях, підсумком яких став поетично-філософський твір «Бенкет», написаний італійською мовою. Поет переконаний, що народна мова стане основою національного відродження, вона буде «новим сонцем», що «обдарує світлом тих, хто перебуває у темряві». Також поет демократизує й поглиблює антистанові уявлення про шляхетність, стверджуючи, що благородство немислиме без діяльності, спрямованої на встановлення на землі загального благоденства й суспільної гармонії. Данте мріє про встановлення панування «нового вселенського і єдиновладного Риму», маючи на увазі державу, правитель якої, «володіючи усім... тримав би окремих князів у межах їхніх володінь, щоб між ними панував мир, яким насолоджувались би міста, де любили б один одного сусіди, в любові ж цій кожен дім одержував би в міру своїх потреб і щоб, задовольнивши їх, кожна людина жила б щасливо, бо вона є народженою для щастя».

У латинському трактаті «Монархія» (1313) Данте розвиває антифеодальні ідеї «Бенкету», твердячи, що вселенська монархія, втілюючи собою єдність людства, є необхідною для того, щоб людина могла пізнати дійсність й перетворити її у відповідності з намірами Бога. Ця всесвітня держава не виключала існування окремих королівств й міст, але повністю відкидала феодальну ієрархію, що робило всіх людей безпосередньо підданими монарха й утверджувало громадянську рівність. Данте також завзято полемізує з церквою, заперечуючи «Константинів дар»* й захищаючи незалежність світської влади від пап. Поет прагнув відособити людське пізнання від божественного одкровення, розум від віри, філософію від теології і земне блаженство від блаженства небесного, тим самим реабілітуючи земну природу людини.

Основним твором Данте, який приніс йому світову славу є «Комедія» (1307-1321), яку нащадки назвали Божественною. У ній поет використовує звичний для Середньовіччя сюжет видіння — зображає себе мандруючим Пеклом, Чистилищем і Раєм у супроводі Вергілія.

У поемі багато рядків, які дозволяють читачеві ототожнити зображену у ній людину з особою реального Данте, що написав «Нове життя», кохав Беатріче, трудився на благо Флоренції, а потім був вигнаний з неї політичними ворогами. Велична сміливість Данте полягала не тільки у тому, що він приписав Господу Богу власні суспільні ідеали, й політичні антипатії (цим, зрештою, грішили численні середньовічні пророки та проповідники), — набагато зухвалішою була його впевненість у тому, що трансцендентна гармонія повністю відповідає його власним уявленням про добро, справедливість і красу.

Сходження в пекло — це опускання до царства бездуховної матерії, що лежить набагато нижче матеріальності буденного життя: чим ближче до сатани, тим менш людськими стають грішники, людський образ зникає, замість нього — карикатура, непристойно спотворені тіла, так що часто насувається питання: хто ж це — люди чи скоти? Саме це «пекло» і було предметом комічного стилю Рустіко ді Філіппо й Чекко Анджольєрі і про яке пізніше писали Дже-

ффрі Чосер й Франсуа Вйон. Разом з тим, Данте привносить до пекла власну людську індивідуальність, зображає його мешканців, спираючись на власний життєвий досвід і керуючись власними почуттями, навіть якщо вони йдуть врозрід із нормами середньовічної моралі. У результаті алегорії сприймаються читачем як пережиті поетом події, а символи перетворюються у характери, вражаючи психологічною глибиною і життєвою достовірністю.

Цей інтерес до матеріального світу відображається і в живописній майстерності Данте. Поет володіє палітрою, виключно багатою на кольори. Кожна з трьох кантик поеми має свій основний барвний тон. Так, «Пеклу» властивий понурий колорит, густі зловісні кольори, серед яких панує червоний і чорний. На зміну їм приходять у «Чистилищі» більш м'які, бліді й туманні барви — сіро-блакитна, зеленувата, золотиста; це пов'язано з появою у чистилищі живої природи — моря, скель, зеленіючих лугов і дерев. Нарешті, у «Раї» — сліпучий блиск і прозорість, світозарні барви, рай — обитель найчистішого світла, гармонійного руху і «музики сфер».

Також Данте властивий і пластичний дар. Кожний образ «Комедії» відливається в істинно скульптурні форми. Особливо виразним з цієї точки зору є один з найстрашніших епізодів поеми — епізод з Уголіно, якого поет зустрічає у дев'ятому колі пекла, де карається найогидніший, з його точки зору, злочин — зрадництво. Уголіно люто гризе шию свого ворога, архієпископа Руджері, який, несправедливо звинувативши його у зраді, замкнув Уголіно з синами у башті й заморив голодом. Все це пов'язує «Божественну Комедію» з мистецтвом Ренесансу, однією з найважливіших рис якого був напружений інтерес до земного світу й до людини.

Разом з тим, реалістичні тенденції у творчості Данте поєднуються з чисто середньовічними прагненнями. Серед останніх особливо важливе значення має алегоризм, пронизуючий поему Данте, а також чисто католицька символіка. Кожний сюжетний момент у поемі, кожний її образ й ситуація можуть й повинні бути витлумачені не тільки буквально, але й метафорично, причому у декількох планах: морально-релігійному, біографічному, символічному і т.д. Наприклад, в першій пісні своєї поеми Данте розповідає, як «на середині свого життєвого шляху» він заблукав у дрімучому лісі і його ледь не розтерзали троє страшних звірів — лев, вовчиця і пантера. З цього лісу його виводить Вергілій, якого послала до нього Беатріче. У релігійно-моральному плані перша пісня тлумачиться наступним чином: дрімучий ліс — це земне існування людини, повне гріховних помилок; три звіра — це три головних пороки, що погубляють людину (лев — гордість, вовчиця — жадібність, пантера — самолюбство); Вергілій, що збавляє від них поета, — земна мудрість (філософія, наука), Беатріче — небесна мудрість (розум — передпокій віри).

Таку ж саму моральну алегорію представляє і вся подальша дія поеми. Всі гріхи, карані в пеклі, кличуть за собою форму кари, що алегорично зображає душевний стан людей, підвладних даному пороку. Наприклад, перелюбники засуджені вічно крутитися у пекельному вихорі, що символічно представляє вихор їхньої жаги. Так само символічними є покарання гнівливих (вони занурені у смердюче bagno, в якому люто б'ються один з одним), тиранів (вони борюються у киплячій крові), лихварів (у них на шиї висять важкі гаманці, що гнуть їх до землі), чаклунів й віщунів (їх голови вивернуті назад, бо вони за життя чванились гаданою здатністю знати майбутнє), лицемірів (на них одягнені позолочені свинцеві мантії), зрадників (вони піддані різним катуванням холодом, символізуючим їх холодне серце).

Такими ж моральними категоріями вивповнені чистилище і рай. У чистилищі перебувають, згідно вченню католицької церкви, ті грішники, які не засуджені на вічні муки й можуть ще очиститись від здійснених ними гріхів. Внутрішній процес цього очищення символізується сімома буквами Р (перша буква слова *peccatum* — «гріх»), накресленими мечем ангела на лобі поета й означаючими сім смертних гріхів; ці букви стираються одна за одною по мірі проходження Данте кіл чистилища.

Провідником Данте чистилищем залишається Вергілій, що читає йому довгі настанови про таємниці божественного правосуддя, про свободу волі людини тощо. Піднявшись з Данте уступами гори чистилища, Вергілій залишає його, оскільки подальше сходження йому як язичнику є недоступним. На зміну Вергілію приходить Беатріче, яка стає провідницею Данте небесним Раєм, бо для споглядання божественної нагороди, дарованої праведникам за їх заслуги, земна мудрість вже є недостатньою: необхідна небесна, релігійна мудрість — теологія, уособлена в образі коханої поета. Вона возноситься від однієї небесної сфери до іншої, й Данте летить за нею, захоплений силою свого кохання, яке очищується тепер від усього земного, гріховного. Воно стає символом чесноти й релігії, й кінцевою метою його є споглядання Бога, який сам є «любів, що рухає Сонцем та іншими зірками».

Італійське мистецтво, як і література, у XIII — на початку XIV ст. також розвивалось своїм власним шляхом. Готичний стиль, по-суті, не прижився на древній землі, зате досить значним був вплив візантійського мистецтва, яке приваблювало італійців своїм спокоєм, гармонією, поміркованістю й рівновагою в композиції. Також були сприйняті й певні іконографічні зразки, наприклад, ікона з Христом або Божою Матір'ю у центрі, яких оточують фігури святих або ангелів, а також поліптих, окремі композиції якого послідовно розгортають якийсь біблійний сюжет. Однак, італійські митці трактували ці правила з більшою свободою, переважно спираючись на творчу індивідуальність, ніж на приписи візантійської естетики. Виняткову роль стосовно цього відіграв флорентійський майстер Чімабуе (1240-1302), який зумів поєднати формальну довершеність візантійських художників з францисканською пристрасністю й чутливістю («Мадонна з ангелами», Флоренція).

Найбільші відкриття у царині живопису були зроблені Джотто ді Бондоне (1266-1337), учня Чімабуе. Головним чином Джотто малював фрески. Близько 1305 р. Джотто на замовлення лихваря створив свій знаменитий фресковий цикл з 38 композицій у Капеллі дель Арена в Падуї. Подібно до ілюстрацій, вони ведуть спокійну зв'язну оповідь про життя Христа й Марії (фрески «Явлення ангела св. Анні», «Повернення Йоакима до пастухів», «Зустріч Йоакима й Анни біля Золотих воріт», «Різдво Христове» і т.д.). До цих традиційних сюжетів художник впроваджує безліч побутових деталей, що надзвичайно олюднює їх і надає їм тієї життєвої наочності й достовірності, яка пізніше стає характерною рисою мистецтва Ренесансу.

Приділяючи головну увагу передачі людських почуттів й переживань, Джотто наділяє своїх персонажів індивідуальними якістьями, різними долями, що дає йому можливість створити сцени, наповнені глибоким драматичним змістом. Всесвітньо відома фреска «Поцілунок Іуди» представляє фігури Христа й обіймаючого його Іуду, оточених натовпом жестикулюючих людей з піднесеними догори списками. Драматичний сенс події сконцентрований у наближенні одне до одного обличчя Божого сина і зрадника: прекрасного у своїй шляхетності і ясності профілю Христа й відразливого, майже мавпячого профілю Іуди. Художникові вдалося передати спокій Ісуса у поєднанні з чітким усвідомленням призначеної йому долі.

У другій половині 1310-1320-х роках Джотто працює у Флоренції, розписуючи на замовлення лихварських родин їх капели. У капелі Барді він написав епізоди з життя св. Франциска Ассізького. Фреска «Смерть Франциска» представляє собою багатофігурну сцену, уміщену у строгому архітектурному інтер'єрі. У центрі — ложе, де покоїться тіло святого, оточене ченцями; широко й безпосередньо передана їх скорбота, виражена стриманою жестикуляцією. Фрески капели Перуцці присвячені Іоанну Хрестителю та Іоанну Богослову. Серед них найважливішою є «Вознесіння Іоанна Богослова», де серед легкої, наче невагомої архітектури розташувалась велика група флорентійських громадян в шатах того часу, які із ширим здивуванням дивляться на фігуру товстенького Іоанна, що злітає в небеса. Таким чином, навіть у сценах чудес й видінь Джотто умів, максимально конкретизуючи дію, позбавляти їх релігійного містицизму. Найдивовижнішою ж у цій композиції є фігура чоловіка, що схилився до темно-

го отвору гробниці і, не звертаючи уваги на оточуючих, заглибився у вирішення питання, звідки і як вилетів святий. У цьому якби сконцентрований весь світогляд епохи, що стала на шлях скептичної перевірки надприродних явищ. Головна заслуга Джотто полягає у новому трактуванні образу людини, яка стає у нього життєвою і реальною, наділеною такою тонкою психікою, якої не знало мистецтво минулого. Всього цього вдалося досягти за допомогою двох епохальних технічних нововведень. 1) Джотто першим з художників відмовився від площинного характеру іконописних зображень й поставив перед собою завдання конструювання тривимірного простору, побудованого на перспективно-лінійній основі; не володіючи знанням наукової перспективи, примітивними засобами він досяг небувалого для свого часу ефекту, впровадивши до живопису інтер'єр і пейзаж. 2) Джотто створив пластичну, округлу людську фігуру, майже по-скульптурному моделюючи складки одягу і даючи майже відчутну на дотик ілюзію тіла. У цілому ж новаторство геніального майстра зробило вирішальний вплив на образотворче мистецтво епохи Ренесансу.

РОЗДІЛ VII

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ Й РЕФОРМАЦІЇ

Епоха переходу від культури Середньовіччя до культури Нового часу включає в себе два великих рухи — *Ренесанс** і *Реформацію**, в руслі яких започатковується процес руйнування середньовічного укладу життя й картини світу і створення нових соціокультурних змістів і форм, що стануть основою сучасної цивілізації. Культура Ренесансу охоплює період від XIV до перших десятиліть XVII ст. і поділяється на такі періоди: 1) Проторенесанс (XIV ст.), 2) Ранній Ренесанс (XV ст.), 3) Високий Ренесанс (кінець XV — перша третина XVI ст.), 4) Пізній Ренесанс (XVI ст.).

1. Витоки Ренесансу. Культура Італії періодів Проторенесансу і Раннього Ренесансу. На протязі XIV ст. в Італії триває процес перетворення середньовічних міст-комун у міста-держави з тиранічної формою правління — у сеньйорії. Тільки великі купецькі республіки — Флоренція, Венеція, Генуя зовнішньо зберігали вірність традиціям комуни, однак в них по-малу брала гору олігархія нобілів і патриціату. Гноблячи народ, сеньйорії одночасно придушували опір феодальної аристократії, послаблювали, а іноді й руйнували цеховий уклад. Тим самим вони сприяли визволенню особи з-під гніту середньовічних традицій, формуванню індивідуалістичних ідей і виділенню їх носіїв у особливий соціальний прошарок, який з XIV ст. відіграв головну роль у розвитку культури. Разом з тим, жодному з італійських тиранів XIV—XV ст. не вдалося зосередити в своїх руках усієї повноти влади, що створило умови для вільного розвитку гуманістичної інтелігенції та її духовної незалежності.

Інтенсивне життя італійського міста давало могутні імпульси розвитку світської культури Ренесансу, що відходила від церковно-схоластичної традиції Середньовіччя, оплотом якої залишалися монастирські школи й університети. Формування нової культури було підготовлене й суспільною свідомістю, змінами в настроях різних соціальних прошарків, особливо *попаланства** і ранньої *буржуазії**. Аскетизм церковної моралі в епоху торгівельного, промислового і фінансового підприємництва серйозно розходився з реальною життєвою практикою цих соціальних верств, з їх прагненням до мирських благ, накопичення, тягою до багатства, нерозбірливостю в засобах. У психології купецтва, ремісничої верхівки чітко проступали риси раціоналізму, ощадливості, сміливості в ділових починаннях, усвідомлення особистих здібностей і широких можливостей. Складалася мораль, що виправдовувала збагачення, радості мирського життя, вінцем успіху якого вважався престиж родини, повага співгромадян, слава в пам'яті нащадків.

Однак не тільки вульгарна жадібність сформувала світогляд Ренесансу, але й модифікація християнської традиції. Час, в якому мешкали люди Ренесансу, дійсно змусив їх усвідомити свою значущість, відповідальність за самих себе. Але вони не перестали ще бути людьми Середньовіччя, не втративши віру у Бога, вони лише по-іншому подивились на себе. Багато у чому це спонукало інтерес до Античності як до культурного взірця. У цілому люди Ренесансу брали з античної культури те, що допомагало їм розширити свій кругозір й виробити об'єктивний погляд на речі. Таке навчання в античних письменників, мислителів, художників, в основі якого лежало прагнення перейняти їх духом, їх способом мислення, допомагало людям Ренесансу долати містико-аскетичний світогляд Середніх віків й закласти фундамент нової культури.

Ідейною основою цієї культури був *гуманізм** — вчення в основі своїй пантеїстичне, тобто таке, що отожднювало Бога і всесвітнє ціле. На відміну від християнства, іудаїзму та ісламу, для яких визначальними було теїстичне розуміння Бога як особи, абсолютно домінуючої над природою, пантеїзм розвивав концепцію безособового «світового духу», схованого у самій природі. Цей дух вічно породжує природу, подібно тому, як сонце своїм світлом й теплом породжує життя. У результаті цього світ, в якому мешкає людина, постає насиченим бо-

жественним сенсом і божественною красою. Осягнення так зрозумілого світу і стає основним світоглядним завданням гуманістів: світ вабить людину, оскільки він не тільки створений Богом, але й одухотворений ним; Бог являє себе людям через створений собою світ; тому пізнання світу є одночасно шляхом осягнення Бога. Людина в цьому світі займає особливе — центральне — положення. Як істота матеріальна і духовна, вона перебуває на стику двох світів — земного і божественного. В її силах збагнути обидві частини Всесвіту, тому що, наділена Богом свободою волі, вона може, розвиваючи свій дух і розум, піднятися до рівня богів або ж, слідує інстинктам, опуститися до рівня тварин.

Проторенесанс. Перший період культури Ренесансу в Італії тривав на протязі XIV ст. і одержав назву Проторенесансу («перед-відродження»). Він ознаменувався зростанням світських реалістичних тенденцій, звертанням до античної традиції, формуванням гуманізму, закладенням ідейних та стильових особливостей ренесансної художньої творчості. Головна роль у цьому процесі належить Петрарці й Боккаччо.

Великий італійський поет Франческо Петрарка (1304-1374) прийняв духовний сан, однак, ніколи в житті не виконував священницьких обов'язків, здаючи свої церковні приходи в оренду. Це зробило його матеріально незалежним і дозволило присвятити себе створенню світської, навіть антиклерикальної культури ренесансного гуманізму. Одного дня навесні 1327 р. у церкві Петрарка зустрів молоду жінку, що увійшла до історії світової культури під ім'ям Лаура й кохання до неї пройшло через усе його життя і творчість.

Петрарка — творець гуманістичної культури в Європі, засновник науки, що одержала назву класичної філології. Все своє життя він розшукував і вивчав стародавні рукописи і зробив низку важливих відкриттів. Він також першим став вивчати твори давньоримських поетів, зіставляючи різні списки і залучаючи дані суміжних наук. Слід, однак, зазначити, що звертання Петрарки до Античності випливало із загального неприйняття гуманістом середньовічного феодального станового світу — його ідей, вірувань, культури, що сприймалась Петраркою як «варварство». Взагалі, схилляння перед античним світом набуло у нього характеру справжньої пристрасті: засвоївши мову, стиль, навіть спосіб мислення римських авторів, він постійно цитував їх і шукав в їхніх творах відповіді на актуальні питання. Самого себе Петрарка вважав нащадком стародавніх римлян, Італію — спадкоємицею Риму, італійську літературу — продовженням латинської.

Найважливішим латинським твором Петрарки була поема «Африка», створена як наслідування «Енеїди» Вергілія. Це патріотичний епос, оспівуючий подвиги Сціпіона, завойовника Африки. Культ Античності поєднується в поемі з утвердженням ідеї незалежності Італії, з ненавистю до чужоземців й феодальних насильників, пануючих у «вічному місті». Також на взірць Плутарха Петрарка пише історичну працю «Про знаменитих людей», яка, однак, складається з оповідей не тільки про знаменитих римлян і греків (Александра чи Сціпіона), але і про персонажі з античної та іудео-християнської міфології (Геракла, Ноя, Мойсея); створюючи характери «великих республіканців» і «борців за віру» Петрарка прагнув пробудити патріотизм італійців.

Важливе місце серед його творів займають морально-філософські трактати, особливо діалогована повість «Таємниця». Співрозмовником автора є Августин Блаженний — виразник ортодоксальної, християнсько-аскетичної точки зору; він закликає поета придушувати свої мирські помисли й жадання, у тому числі заняття поезією, пошуки слави, любов до Лаури, бо все це — тлін, а думати лише про неминучу смерть. Петрарка сперечається з Августином палко й пристрасно. Особливо важливими є його роздуми про кохання. Засудити можна, твердить Петрарка, тільки пристрасть до «розпусної жінки», але кохати «рідкісний зразок чистоти» — це «найбільше щастя». Земне кохання (навіть безнадійне), ушляхетнюючи життя,

дозволяє людині повніше й краще усвідомити себе, власну цінність, відчутти себе новою особистістю.

Досвід всієї своєї творчості Петрарка узагальнив у «Канцоньєре» («Книзі пісень») — збірці із 366 віршів різних ліричних жанрів (1336-1373). Тема книги — юнацьке кохання, високе, чисте, поривчасте, але несміливе й неподілене — до Лаури де Саді, заміжньої жінки, матері 11 дітей. Подібно до Данте, поет зображає свою кохану як зразок доброчесності, робить її зосередженням усіх чеснот, утверджує очищувальну й ушляхетнюючу дію її краси. Але, разом з тим, він не отожднює краси з чеснотою, не перетворює Лауру в якийсь безтілесний символ. Незважаючи на ідеально-платонічне забарвлення любові Петрарки, його Лаура не втрачає своїх реальних обрисів і сам поет не вільний від чуттєвого потягу до неї. Вона залишається перш за все прекрасною жінкою, якою поет милується, знаходячи усе нові барви для описання її краси, фіксуючи те своєрідне й неповторне, що він бачить у її даній позі, у даній ситуації. Петрарка описує кучері Лаури, її очі, її сльози; він змальовує Лауру у човні або у повозі, на галявині під деревом, показує її осипаною дощем квітів. Однак, милування прекрасною моделлю не має у Петрарки самодостатнього характеру. Описання вроди Лаури є тільки приводом для вираження переживань закоханого у неї поета. Лаура завжди залишається суворою владаркою: любов поета до неї є безнадійною, вона живиться тільки мареннями, змушує його бажати смерті й шукати полегшення у сльозах.

Ці переживання, «пориви скорботного серця», і складають основний поетичний зміст «Канцоньєре»: книга розкриває душевні суперечності поета, вона змальовує болісне його роздвоєння між піднесеним платонізмом й почуттєвим земним коханням, гріховність якого він усвідомлює. Петрарка майстерно зображає боротьбу з цим почуттям, даремне прагнення придушити його, безсилля відмовитись від нього. Цей конфлікт надає драматизму любовній ліриці, він породжує динаміку образів й настроїв, їх посилення, зіткнення й перехід у власну протилежність. Внутрішня боротьба Петрарки завершується усвідомленням неможливості вирішення конфлікту. Він відчуває роздвоєність й ущербність своєї психіки, фіксує її у знаменитих словах: «Ні «так», ні «ні» повністю не звучать у моєму серці». Нemoжливiсть придушити своє «гріхове» почуття викликає гірке волення Петрарки: «І бачу я краще, але схилияє до гіршого!»

У другій частині «Канцоньєре», присвяченій померлій Лаурі, скарги на суворість коханої змінюються скорботою про її втрату. Її образ освячується у спогадах; він стає більш живим й зворушливим. Лаура скидає з себе вигляд суворої Мадонни: вона шепоче слова утішання поетові, дає йому поради, осушує сльози, присівши на край його ложа, й уважно вислуховує історію його сердечних мук. Подібно Данте, Петрарка перетворює свою кохану на святую. Після її смерті закінчується пристрасна боротьба з почуттям, тому що воно втрачає земний характер. Однак і тут іноді виникають у Петрарки сумніви у допустимості любові до «святої» Лаури, що насолоджується спогляданням Бога. Книга закінчується канцонною, зверненою до Діви Марії, — поет просить її вимолити для нього прощення у Бога за кохання, від якого він не може відмовитись.

Сучасником і приятелем Петрарки був художник Сімон Мартіне (1284-1344), у творчості якого своєрідно переплелися традиції готичного живопису з новими ренесансними віяннями, що надавало його образам, особливо жіночим, м'якості і поетичної одухотвореності. Найвідомішим твором художника є фреска «Благовіщення» (1333). Майже безтілесна фігура Мадонни, задрاپована у темно-синій плащ, що виділяє її витончений силует на золотому фоні, представлена в ефектному емоційному й колірному контрасті з фігурою світлого ангела з великими узорними крилами, що стоїть перед нею на колінах. У центрі, між фігурами уміщена золота граняста ваза з високими ліліями — неодмінний аксесуар усіх мальованих «благовіщень», символізуючий цнотливість. Взагалі, чарівність жіночих образів Сімоні є дуже близь-

кою за своїм духом до поезії Петрарки, і не випадково саме цьому художникові поет доручив виконати портрет своєї безсмертної коханої Лаури.

Молодшим сучасником Петрарки був Джованні Боккаччо (1313-1375). Молоді роки він провів у Неаполі, де в гуртку короля Роберта Анжуйського став поетом і гуманістом. Тут він зустрів Марію д'Аквіно, яку палко покохав і прославив під ім'ям Фьяметти (італ. «Вогник»). Найбільш значним з ранніх творів Боккаччо є роман «Фьяметта». Головна героїня — сучасна жінка, заможна неаполітанка. Оповідь ведеться від першої особи у формі ліричної сповіді про те, як вона зустріла молодого флорентійця Памфіло, як вони пристрасно кохали одне одного, і як потім Памфіло, за наказом батька повернувшись на батьківщину, одружився й забув про неаполітанську коханку. Очевидним є те, що Боккаччо наділив героїню своїми власними почуттями, якби «перевернувши» дійсну історію своїх відносин з Марією д'Аквіно, що розлюбила його. Письменникові було важливо показати справді пережите, проаналізувати внутрішній світ реальної людини, тому психологічний аналіз у «Фьяметті» проведений широко й тонко. Проста історія кохання героїні викладена письменником з виключною увагою до її переживань, він також майстерно передає побутові психологічні деталі. До Боккаччо жінці поклонялись, її оспівували, але не намагались розібратись у її душевному житті, він першим звів жінку з п'єдесталу й показав її у всій життєвій конкретності.

У 1348-1351 рр. Боккаччо пише «Декамерон» (грец. «Десятиднів») — книгу, яка обезсмертила його ім'я. Твір складається із 100 новел, які розповідаються у товаристві з 10 молодих людей і дам на протязі 10 днів, — звідси грецька назва книги, що натякає на біблійний «Шестоднев» — «шість днів творіння». Стилiстичною і сюжетною її основою була народна, «низька» стихія міської літератури, поєднана з «високою» традицією літератури лицарської і придворно-світської. В якості сюжетного матеріалу Боккаччо використав анекдоти, «приклад», фаблію, «Метаморфози» Апулея й усні оповіді флорентійців. Втім, письменник користувався запозиченим матеріалом досить вільно, вносячи нові риси, видозмінюючи цільову установку всього оповідання, внаслідок чого матеріал набуває яскраво індивідуального виразу. «Декамерон» починається знаменитим описом флорентійської чуми 1348 р. Це не тільки реальна катастрофа — «Чорна смерть» набуває у Боккаччо також значення символу суспільного розкладу старого світу. Семеро дам і троє юнаків, покинувши зачумлену Флоренцію, одразу ж організовуються у «республіку гуманістів і поетів»: кожного дня в їх товаристві обираються «королі» й «королеви», які встановлюють «закони», розподіляють доручення, визначають місцеперебування і розпорядок проведення часу. Найважливішим з усіх занять й розваг є розказування новел, в яких Боккаччо змальовує величезну кількість подій, образів, мотивів, ситуацій, виводить цілу галерею постатей, взятих з різних прошарків сучасного суспільства й наділених типовими для них рисами.

У першій новелі ставиться й вирішується головна ідеологічна проблема культури Середньовіччя — проблема відношення людини до Бога. Центральний персонаж нотаріус Чепарелло на прізвище Шапелето є рідкісним мерзотником, позбавленим будь-яких релігійних і моральних принципів. І ось, помираючи на чужині (де його ніхто не знав), під час останньої сповіді Шапелето беззосівно, але з таким художнім талантом так обдурив поштового (і найважного) ченця-сповідника, що після смерті став «святим Шапелето». Оповідач Памфіло робить висновок, що «не у силах будучи смертним нашим оком прозрівати таємниці божественного розуму, ми, введені в оману поголосом, нерідко обираємо собі такого покровителя перед лицем Його всемогутності, який Ним же є засуджений на вічну муку». Таким чином, Бог виносить за межі людського життя: проблема відношення людини до Бога замінюється проблемою відношення людини до людини. Тим самим покладається початок *антропоцентризму** Ренесансу. Цей Шапелето наділений рисами, властивими флорентійському купецтву, фінансистам і підприємцям XIV ст., антигуманна, егоїстична економічна практика яких об'єктивно

підривала, розхищувала традиційні релігійні й моральні основи феодального світу й закладала матеріальні підвалини для культури Ренесансу. На відміну від «хижаків» старої феодальної формації, Шапелето і йому подібні наділені внутрішньою свободою, тому вони є незалежними від страхів, забобонів і табу Середньовіччя.

Суттєвим у «Декамероні» також є релігійний скептицизм. Перетворення Шапелето на святого, тобто на посередника між людьми й Богом, ставило під сумнів весь інститут святих, законність посередництва між людиною і трансцендентним світом. На відміну від еретиків, мистиків, а також від прийдешніх релігійних реформаторів гуманіст Боккаччо боровся не за встановлення безпосередніх, внутрішніх зв'язків між людиною і Богом, а за відособлення людини від Бога, показуючи несумірність людської логіки земного світу й логіки світу божественного. Тема двох логік переходить у другу новелу про навернення іудея Абрама у християнство, де зіткнення двох типів мислення формує сюжет й обумовлює парадоксальність розв'язки. Побачивши всю розпусту, пануючу серед кліру у самій папській столиці, іудей Абрам не очікувано переконується у силі християнства як релігії. Таким чином, ставлення до церкви, яке утверджує парадокс навернення Абрама, — це байдужість до церковних догм, що недовзначно свідчить про те, що духовна диктатура церкви у «Декамероні» є зломленою.

Заперечуючи релігійну трансцендентність й утверджуючи іманентність божественного, гуманістична байдужість до питань церкви й релігії відкривала доти невідомі можливості для художнього освоєння світу й людини, для поступового формування нових мистецьких напрямків. По-суті, у «Декамероні» панує атеологічне божество, яке Боккаччо називає Фортуною. Але доля панує у «Декамероні» далеко не повновладно, вона сумірна людині й людина завдяки цьому досить часто одержує над нею перемогу. Головним героєм світу «Декамерона» є вміла, мужня й інтелігентна людина — «коваль свого щастя».

«Хитромудрість» героїв «Декамерона» спрямована головним чином на досягнення любовної удачі. Майже всі новели дня III є еротичними й зображують чуттєве кохання (саме завдяки цим «Декамерон» й одержав репутацію «непристойної книги»). Звичайно, не Боккаччо винайшов еротичну новелу, вона існувало раніше, у відверто-грубуватих фабліо, однак тільки у нього плоть набула пластичності й реальності, й він був першим європейським письменником, що показав роль здорової сексуальності у житті нормальної людини. Еротика у «Декамероні» існує не заради неї самої і не для комічного приниження людини, вона стає гуманістичною і поетичною. Однак, крім художнього, вона виконує ще і важливе ідеологічне завдання, переконуючи в тому, що людська сексуальність є «демократичною» і перед «голосом природи» простий селянин, чернець і король є цілковито рівними. Урівнює кохання і чоловіків з жінками; якщо середньовічна література викривала зрадливих жінок як служниць диявола, то Боккаччо стає на їх бік: будучи насильно видана заміж, жінка, зраджуючи осоружного чоловіка, мстить за своє приниження, її зрада є проявом верховної, суверенної сили кохання. У зображенні сексуальності також проявилась і антиаскетична спрямованість «Декамерона». Таким чином, Боккаччо заклав основи характерної для Ренесансу «реабілітації» плоті з її природними інстинктами.

Італійське міське життя першої половини XIV ст. представлено у творчості сієнського художника Амброджо Лоренцетті. Найбільш відомими є його грандіозні фрески у сієнській радуші, представляючи алегоричне зображення «Доброго і Злого правління та їх наслідків». Умовну, алегоричну партію фресок становлять постаті, що уособлюють уряд і моральні чесноти, необхідні для успішного функціонування влади; серед них знаходиться знаменита фігура Миру у лавровому вінку. Як наслідок «Доброго правління» представлена сучасна художникові Сієна, звичай, праця, заняття її городян. Бачимо школу, майстерню, шевця, мулярів, ринок, хоровод гарненьких дівчат, групи вояків і в'язнів, сцени сільськогосподарських робіт поза мурами міста. По-суті, це перші зображення міських і сільських пейзажів в італійському

мистецтві і це виділяє творчість Лоренцетті із тодішнього живопису, майже цілковито релігійного.

Друга половина XIV ст. була відмічена посиленням готичних і церковних тенденцій, пов'язаних з діяльністю жезбрущих орденів — *францисканського** й *домініканського**, які активно виступали проти вільнодумства. У живопису ці тенденції виразились у створенні великих розписів на теми Апокаліпсису і Страшного Суду. Найвидатнішим твором цього роду є велика фреска «Тріумф Смерті» у Кампо Санто в Пізі (1375). Праворуч над групою вишуканих дам і кавалерів, що сидять у саду, витає Смерть зі своєю косою, тоді як жebraки і каліки, уміщені в центрі на передньому плані, благають її прийти до них. Ліворуч — кавалькада пишних вбраних вершників зустрічає на своєму шляху три відкритих гроби із напіврозкладеними трупами, й застерігаючий напис: «Чим є ми — тим будете ви». У верхній частині фрески представлено видіння Страшного Суду з чудовиськами й чортами, що хапають оголених людей. В цілому фреска вражає контрастами: поряд з натуралістичними й експресивними образами пекла знаходиться група безтурботного товариства у світлих шатах, зайнятого музикуванням й розмовою.

Ранній Ренесанс. На відміну від попереднього періоду, XV ст. в Італії — це час панування принципатів або тираній у колишніх містах-комунах. Нова влада викорчувувала разом зі свободами також і старі культурні традиції міст. Вона охоче використовувала у своїх цілях антидемократичні настрої другого покоління гуманістів, які мріяли про відродження античного політеїзму і здійснювали послідовну латинізацію італійської культури. Майже усі гуманісти Раннього Ренесансу були ідеологами принципату, радниками і панегіристами князів. Так як гуманістична думка зміцнювала й возвеличувала новий порядок, правителі самі прагнули прилучитися до гуманізму й Ренесансу. Багато князів, кардиналів, навіть римські папи ставали під знамена гуманізму, створювали при своїх дворах академії (у Флоренції, Неаполі, Римі) і заохочували творчість латинською мовою. Гуманістів запрошують у університети для читання курсів з риторики, поезиї, філософії. Їх охоче беруть на посади канцлерів, секретарів, дипломатів. Складається особливий соціальний прошарок — гуманістична інтелігенція, навколо якого формується наукове і культурне середовище. Широке ходіння одержують рукописи античних авторів з коментарями гуманістів та їх власні праці. Відбувається й ідейна диференціація гуманізму, у ньому намічаються різні напрямки. Одним з провідних у першій половині XV ст. стає громадянський гуманізм, якому був властивий інтерес до соціально-політичної проблематики, що розглядалася в тісному зв'язку з етикою, історією, педагогікою. Принципи республіканізму, свободи, рівності і справедливості, служіння суспільству і патріотизм, характерні для громадянського гуманізму, виростали на ґрунті флорентійської дійсності — в умовах попланської демократії, яка у другій половині XV ст. змінилась тиранією Медичі.

Флоренція навіть після розгрому повстання *чомпі** залишилась самою демократичною державою у Європі і найважливішим центром гуманізму. Нові ідеї розвивали молодші друзі й учні Петрарки й Боккаччо. Серед них, без сумніву, провідну роль зіграв Колуччо Салутаті (1331-1404). Головна думка його творів — ідея «божественної» природи земної людини і її високого призначення була надзвичайно продуктивною. Письменник стверджував, що, займаючи середнє положення між тваринами й ангелами, людина, наділена свободою волі, здатна досягти божественної досконалості, якщо спрямувати її належним чином. Салутаті був одним з перших, хто пов'язав гуманізм з політикою, а свої заняття старожитністю — з ділом виховання людини-громадянина, патріота і демократа. Бунтівливого народу Салутаті побоювався, але також ненавидів деспотизм. Виправдовуючи тираноборство, він складав гімни свободі і вважав кращою формою правління лад, за якого держава управляється «не честолюбством дворянської знаті», а «купецькими чеснотами». Саме при Салутаті флорентійський гуманізм набув того етико-політичного характеру, який на протязі усієї першої половини XV ст.

складав його основну особливість. Крім того, Салутаті, «спільний батько всіх учених», мав багато учнів, серед яких був купець Ніколо Нікколі, що покинув торгівлю і заснував першу в Європі публічну бібліотеку; перший перекладач Гомера Карло Марсупіні; генерал чорногого ордену і визначний еллініст Амброджо Траверсарі; видатні гуманісти Л. Бруні і П. Браччоліні.

Основоположником громадянського гуманізму був Леонардо Бруні (1374-1444), державний діяч, філософ та історик, перекладач грецьких авторів. У своїх творах («Вступ до моральної філософії», «Спір про знатність») він розвивав концепцію людини як істоти, внутрішньо вільної і здатної досягти духовної та фізичної досконалості. Всі люди, твердив гуманіст, народжуються вільними й рівноправними, усі вони однаковою мірою потребують гуманістичної освіти, бо тільки філософія робить людину вільною. Разом з тим, внутрішня свобода особистості не означає її свободи від суспільства: Бруні проголошував необхідність активної участі у суспільному житті. Ідеал вільної людини доповнювався у нього, таким чином, ідеалом вільної держави. Бруні також започаткував гуманістичну історіографію. В «Історії Флоренції» історія вперше постала як закономірний процес, як історія людей і соціальних верств, що відстоюють реальні, земні інтереси. Бруні насамперед цікавила сучасність й він демонстративно протиставив свою працю творам гуманістів-антикварів, завдяки яким історія часів Ціцерона й Демосфена відома краще, ніж те, «що сталося 60 років тому». В античній історії він знаходив підтвердження своїх власних поглядів та ідеалів суспільного життя. Так, коментуючи «Афінську політику» Арістотеля, Бруні заявляв, що «перше місце серед моральних вчень займає вчення про державу і управління нею, тому що вони спрямовані на благо всіх людей». Осільки людина долає свою недосконалість перебуванням в громадянському суспільстві, їй необхідно осягати політичну науку, і якщо прекрасним є дарувати щастя одній людині, то наскільки прекрасніше робити щасливою цілу державу.

Визначним гуманістом першої половини XV ст. був Поджо Браччоліні (1380-1459). Він багато мандрував Європою й відкрив декілька античних рукописів. Зацікавившись етичними проблемами, написав трактат «Про благородство», в якому твердив, що пишатись своїм шляхетством, це все одно, що «пишатись походженням від закоренілих розбійників». Славу письменнику принесла антиклерикальна «Книга фацецій», в якій зібрано 273 коротких дотепних оповідання (деякі непристойного змісту), які він буцімто почув у папській курії, коли служив там секретарем. Найчастіше *фацеції** висміювали духовенство, але іноді в них виставлялись у смішному вигляді таїнства християнства.

Творча спадщина одного з найсмівливіших гуманістів XV ст. Лоренцо Валлі (1405-1457) велика й різноманітна: праці з філології, історії, філософії, етики («Про істинне й хибне благо», «Про насолоду»), антицерковні праці («Міркування про підробленість так званої дарчої грамоти Константина» і «Про чернечу обітницю»). Продовжуючи гуманістичну критику схоластики за її формально-логічний метод пізнання, Валлі протиставив їй філологію, яка допомагає осягти істину, тому що слово — це носій історичного і культурного досвіду людства. Саме такий підхід дозволив Валлі довести підробленість «*Константинового дару*»*. Він також чітко поставив питання про співвідношення світської культури і християнської віри. Вважаючи їх незалежними сферами духовного життя, він обмежував прерогативи церкви тільки вірою. Світська культура, що відображає і спрямовує мирське життя, реабілітує почуттєву сторону людської природи, спонукає людину жити в згоді із самою собою і Всесвітом. Така позиція не суперечить основам християнської віри: адже Бог присутній у створеному ним світі, тому і любов до усього природного означає любов до Творця. На основі цього пантеїстичного посилення Валлі будує етичну концепцію насолоди як вищого блага. Відштовхуючись від вчення Епікура, він засуджує аскетичну мораль, особливо крайні її прояви (*анакоретство**), обфунтовує право людини на всі радощі земного буття: саме для цього їй дані почуттєві здібності — слух, зір, нюх і т.д. Валлі зрівнює «дух» і «плоть», почуттєві насолоди і насолоди розуму.

Більш того, він твердить: людині корисне все — як природне, так і створене нею самою, даруюче їй радість і блаженство, — і бачить у цьому знак божественного благовоління. Таким чином, намагаючись не відступати від основ християнства, Валла створив етичну концепцію, багату в чому з ним розбіжну. Епікурейський напрямок в гуманізмі, якому вчення Валли надало особливі сили, знайшло послідовників у другій половині XV ст. в гуртку римських гуманістів (Помпоніо Лето, Каллімах та ін.), що створили справжній культ насолоди.

Інший напрямок в італійському гуманізмі XV ст. представляла творчість Леона Баттісти Альберті (1404-1472) — видатного мислителя і письменника, теоретика мистецтва й архітектора. Йому належать праці з етики («Про родину», «Домострой»), архітектури («Про зодчество»), картографії, математики, фізики. Літературне дарування гуманіста з особою силою проявилось в циклі байок і алегорій («Застільні бесіди», «Мом, або Про государя»). Як архітектор-практик Альберті створив кілька проектів, що заклали основи ренесансного стилю в архітектурі XV ст. Будучи, крім усього цього ще й музикантом і атлетом, він вплив ним же сформульований ідеал «*uomo universale*» — гармонійної, всебічно освіченої людини, про яку мріяли його попередники і до якої прагнули всі його видатні сучасники.

Свою концепцію людини Альберті засновував на уявленні про гармонію як непорушний закон буття: Космос розумно влаштований, саме він забезпечує гармонійний зв'язок людини і природи, індивіда і суспільства, внутрішню гармонію особистості. Причетність до світу природи підкоряє людину закону необхідності, що створює протизвагу примхам Фортуни — сліпого випадку, здатного зруйнувати її щастя, позбавити добробуту і навіть життя. Для протидії з Фортуною людина повинна знаходити сили й у собі самій — вони дані їй від народження. Усі потенційні здібності людини Альберті поєднує поняттям *virtù* (італ. доблесть, здібність). Виховання й освіта покликані розвинути в людині природні властивості природи — здатність пізнавати світ і звертати собі на користь здобуті знання, волю до активного, діяльного життя, прагнення до добра. Людина по натурі творець, її вище покликання — бути організатором свого земного буття. Розум і знання, чеснота і творча праця — от сили, що допомагають боротися з мінливістю долі й ведуть до щастя. А воно — у гармонії особистих і суспільних інтересів, у душевній рівновазі, у земній славі, що вінчає істинну творчість й добрі діла: «Людина народжується не для того, щоб тягти сумне існування в бездіяльності, але щоб працювати над великим і грандіозним ділом».

Однією з важливих форм громадянської активності Альберті вважав господарську діяльність, а вона неминуче зв'язана з накопиченням. Він виправдував прагнення до збагачення, якщо воно не породжує надмірної пристрасті до грошей, — адже вона може позбавити людину душевної рівноваги. У ставленні до багатства він закликає керуватися розумною мірою, бачити в ньому не самоціль, а засіб служіння суспільству. Багатство не повинно позбавляти людину моральної досконалості, навпаки, воно може стати засобом для виховання чесноти — щедрості, великодушності і т.д. У педагогічних ідеях Альберті оволодіння знаннями й обов'язкова праця відіграють провідну роль. Він покладає на родину, в якій бачить основний соціальний осередок, обов'язок виховувати підрастаюче покоління в дусі нових принципів. Інтереси родини він вважає самодостатніми: можна відмовитися від державної діяльності і зосередитися на господарських справах, якщо це принесе користь родині, і це не порушить її гармонії з суспільством, оскільки добробут цілого залежить від добробуту його частин.

В другій половині XV ст. в гуманізмі виникає ще один напрямок — флорентійський неоплатонізм, що розвивався в рамках діяльності Платонівської академії (1459-1521) у Флоренції, заснованої зі спонуки візантійського мислителя Пліфона за сприяння правителя республіки Козімо Медічі. Першим главою академії був філософ Марсіліо Фічіно (1433-1499), під керівництвом якого академіки тлумачили Платона, неоплатоніків й візантійських філософів, намагаючись поєднати їх ідеї з християнством. Гідність людини, на думку Фічіно, засновується на

божественному походженні і безсмерті її душі. Людина здатна до пізнання світу духовного й матеріального, а також, наділена свободою волі, вона може піднятися до найвищого ступеня пізнання й споглядання — до злиття з Богом. В душі неоплатоніків Фічіно називав цей стан «божественним божевіллям». Академіки захоплювались красою світу, вважаючи, що її споглядання є нижчим ступенем на шляху сходження до Бога.

Помітним явищем гуманізму була творчість Джованні Піко делла Мірандоли (1463-1494). Він першим з європейських інтелектуалів, вивчивши давньоєврейську і арабську мови, читав Біблію і Коран в оригіналі, із знанням справи практикував Каббалу і «натуральну магію». Будучи ще молодою людиною, Піко опублікував «900 тез», взятих з відомих йому релігійних і філософських вчень і сформульованих самостійно, і запропонував їх для публічного диспуту. Вступом до них була знаменита «Промова про гідність людини» — справжній маніфест ренесансного світобачення. Цікавим є те, що Піко цілковито позбавлений «християноцентризму» — він трактує християнство лише як одну з безлічі релігій. «900 тез» були рішуче засуджені церквою як еретичні, а диспут заборонений.

Головний в антропології Піко є вчення про гідність людини, про унікальне її положення в космічній ієрархії: наділена свободою волі, вона сама формує себе і визначає своє місце у Всесвіті. У цій здатності людина піднімається над всіма іншими творіннями, вона богоподібна. У пізнанні людина здатна охопити весь Космос, у цьому її призначення — бути сполучною ланкою Всесвіту. Від величній божественності до уподібнення самій ниці з тварин — такий діапазон можливостей, в якому людина вершить свою долю. Опорою її може служити тільки збагачений знанням розум. Піко висунув три ступені пізнання: оволодіння етикою, щоб очистити душу від пороків і пристрастей, вільне, не сковане догмами збагнення законів Всесвіту через філософію. Нарешті, підготовлений знанням земного буття людський розум може піднятися до розуміння Єдиного, Істини і Блага.

У період Раннього Ренесансу в мистецтві відбувся поворот в бік утвердження реалізму й подолання середньовічних традицій і канонів. Центром гуманістичної культури й мистецтва залишалась Флоренція. Саме тут у першій половині XV ст. найбільш яскраво і повно розкрилися основні тенденції розвитку ренесансної архітектури, скульптури й живопису.

Мистецтво. Ренесансна архітектура вимагала більш глибоких знань, у розвитку яких намітилося значне зрушення. Вже Філіппо Брунеллескі (1377-1446) вирішив надзвичайно складну технічну задачу — зведення купола на Флорентійському соборі Санта Марія дель Фьоре, який мав зрівнятися за розмірами з куполом римського Пантеону, але спиратися повинен був не на масивні мури, як у Пантеоні, а на стовпи й зовнішні опори готичної будівлі; крім того, купол повинен був гармонійно завершити вертикальні ритми, що панували в нижній частині споруди. Стрункий, витягнутий догори купол собору, здіймаючись угору на 107 м і до сі височить над містом, багато в чому визначаючи його загальний силует. Особливості нового, раціонального й радісного світосприймання епохи Ренесансу були втілені Брунеллескі в архітектурі Дитячого притулку у Флоренції. Його фасад гостинно відкривається на міський майдан галереєю (лоджією). Обжитим і привітним здається невисокий другий поверх, що завершує будівлю. Вікна в ньому, розташовані по центру арок лоджії, ніби вторують ритмові її аркад.

Цілісністю й чіткою структурованістю всіх архітектурних елементів відзначаються численні палаці — міські палаці-особняки, що мали величний фасад і внутрішнє подвір'я з арковими галереями. У тодішній Флоренції, з її напруженим політичним життям і постійними збройними сутичками різних партій палаці доводилося зберігати вигляд фортеці, як, наприклад, резиденції родин Медичі або Строцці у Флоренції. Проте з часом фасади будівель стали менш строгими. У середині XV ст. Леон Баттіста Альберті ввів у композицію фасадів палаці основні елементи античної ордерної системи.

Бурхливого піднесення переживало образотворче мистецтво, яке стало відігравати важливу роль у вираженні гуманістичного світогляду. Початком формування ренесансного стилю вважається творчість Лоренцо Гіберті. У бронзових рельєфах північних (1404-1424) і східних (1425-1452) дверей баптистерія у Флоренції він звернувся до досвіду античного мистецтва і вперше застосував досягнення в галузі лінійної перспективи. У багатофігурних композиціях скульптор дав нове тлумачення біблійних сюжетів. Наприклад, сцена створення перших людей та їх життя в раю звучить як гімн на честь людини, що поступається всіма радощами райського життя заради можливості пізнання світу.

Створення класичних ренесансних форм у скульптурі пов'язане з ім'ям Донателло (1386-1466), у творчості якого ідеал сміливої, активної людини знайшов повноцінне художнє втілення. Він ретельно вивчав природу і водночас творчо переосмислив надбання не тільки своїх італійських попередників, а й багатий досвід античної пластики. У Падуї скульптор встановив бронзовий пам'ятник *кондотьєру** Гаттамелаті, що був створений за взірцем римського пам'ятника Марку Аврелію. Образ героя відзначений шляхетністю і свідомістю власної гідності (*virtù*) — вперше з часів Античності людина удостоювалася пам'ятника за свої особисті заслуги й військову доблесть. Вершиною творчості Донателло в техніці бронзи є статуя Давида (1432) — своєрідний символ Флоренції і її боротьби за незалежність і свободу. На відміну від середньовічної скульптури статуя розрахована на круговий обхід, новаторським було також звертання скульптора до теми наготи: вперше після Античності оголене тіло було зображене в такому великому масштабі і настільки реалістично.

В історії ренесансної пластики Донателло був центральною фігурою. Він першим узявся за систематичне вивчення механізму рухів людського тіла, першим дав зображення складної масової дії, першим став трактувати одягання в тісному зв'язку з рухом і пластикою тіла, першим поставив собі завдання виразити в скульптурі індивідуальний портрет, загострив увагу на емоційному житті зображуваних ним персонажів. Донателло також був сміливим реформатором в техніці: довів моделювання мармуру і бронзове лиття до винайкової досконалості, витягаючи з каменю і металу найтонші живописні ефекти. Застосована ним техніка розфарбування лягла в основу флорентійської поліхромної теракотової пластики, а розроблений ним живописний рельєф, що базується на точному знанні перспективи і на віртуозній градації об'ємів, вказав шляхи подальшого розвитку не тільки скульптури, але і живопису.

Основоположником живопису італійського Ренесансу був Мазаччо (1401-1428). Виконані ним фрески в капелі Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміне у Флоренції зробили вирішальний вплив на становлення ренесансного реалізму. Художник засобами лінійної та повітряної перспективи побудував простір, розмістив у ньому могутні фігури персонажів, правдиво зобразив їх рухи, пози, жести, причому масштаби й колір фігур правильно пов'язав з природним або архітектурним фоном. Найбільш значна із фресок — «Чудо зі статиром», багатофігурна композиція, що складається з різних епізодів легенди про те, як при вході до міста з Христа та його учнів стали вимагати мито — статир (монету); як за наказом Христа Петро спіймав в озері рибу і знайшов у її пащі монету, яку і передав стражнику. Центральна сцена фрески — група апостолів, що входять до міста. Фігури їх величні, масивні, мужні обличчя мають індивідуалізовані риси людей з народу. Значущість події підкреслюється загальним станом стриманого хвилювання, а ретельно написаний пейзаж додає розписові світського, глибоко правдивого характеру. Не менш реалістично трактована і сцена «Вигнання з раю», де вперше у живопису Ренесансу зображені оголені фігури, модельовані боковим світлом. Їх рухи, міміка виражають сум'яття, сором, розкаяння.

У другій половині століття художники активно шукають принципи побудови перспективи для вираження тривимірного простору, прагнуть до пластичної виразності образів й колористичного багатства. У цей період складаються різні школи — флорентійська, умбрійська, півні-

чноіталійська, венеціанська, — у рамках яких виникають окремі напрямки. Так, флорентійський майстер Фра Філіппо Ліппі був автором релігійних картин і фресок, перейнятих світською життєрадісністю, жанризмом («Поклоніння Немовляті»). Цей напрямок розвиває Доменіко Гірландайо (1449-1494) — майстер монументального фрескового живопису. В одній зі своїх ранніх робіт, фресках церкви Оньсанти у Флоренції (1472), у сцені «Оплакування» він зобразив серед плакальників представників роду Веспуччі і згодом подібне введення портретних зображень і сучасних костюмів у сцени релігійного змісту стало типовим. Завдяки цьому, а також умінню працювати швидко і задовольняти смаки замовників Гірландайо став одним із самих популярних майстрів Флоренції. Стиль Гірландайо виявляє риси, що дуже нагадують нідерландський живопис з властивим йому інтересом до зображення дрібних деталей («Св. Ієронім у келії», 1480). Хоча митець і не створив шедеврів, велика його заслуга полягає в тому, що він перетворював відкриття в норму, утверджував моду на певний тип мистецтва. Художники типу Гірландайо були тим фоном, на якому виростали великі майстри ренесансного мистецтва: Мікеланджело, Леонардо да Вінчі й ін. Краса і чарівність їх мистецтва, а також якісна робота цих майстрів згодом дуже вплинули на формування уявлення про світ Ранняго Ренесансу.

Особливе місце в мистецтві Ранняго Ренесансу належить Сандро Боттічеллі (1445-1510), близького до двору Медичі і гуманістичних кіл Флоренції художника. Він один з перших вніс у мистецтво свого часу античний міф й алегорію. Особливо ефектна його оголена Венера («Народження Венери»), що пливе по морю у великій мушлі; боги вітрів обсилають її дочкою троянд і жемучь до берега. Під впливом соціальних потрясінь 1490-х років мистецтво Боттічеллі стає напруженим і драматичним («Наклеп»). Він також зробив малюнки до «Боже-ственної комедії» Данте.

Найвидатнішим художником умбрійської школи був П'єро делла Франческа (1420-1492). Його станкові картини і фрески відрізняються строгою архітектонікою, монументальністю образів. Він доводить до досконалості перспективну побудову своїх робіт. До умбрійської школи належали Перуджіно й Пінтуріккьо — майстри просторових композицій з поетичними пейзажними формами. У північноіталійському живопису виділяється творчість Андреа Мантеньї (1431-1506): чіткі форми, героїзація образів його фресок навіяні римською Античністю. Венеціанська школа живопису XV ст. дала імена видатних художників — Антонелло да Мессіна, Вітторе Карпаччо, Джованні Белліні, що створювали виразні портрети, багатофігурні композиції, урочисті і в той же час багаті деталями венеціанського побуту.

У живопису, графіці, скульптурі, медальєрному мистецтві поширився жанр портрету, тісно зв'язаний з гуманістичними ідеями. Якщо в колективному портреті першої половини XV ст. помітний вплив ідей громадянського гуманізму, то для наступних десятиліть більш характерний індивідуальний портрет, що відображає гуманістичний ідеал людини, інтерес до особистості. Процес взаємозбагачення ренесансного мистецтва і гуманізму проявився й у розвитку естетичних ідей — їх висували не тільки гуманісти, але і багато художників.

Література. У XV ст. розквітає італійська література латинською мовою, латина стає мовою національної поезії й органічною формою вираження художньої свідомості італійського Ренесансу. Разом з тим, прокидається інтерес до народної мови — вольгаре, яка знову, як і в часи Петрарки й Боккаччо, стає другою літературною мовою. Новий період у розвитку культури знову починається у Флоренції, де на чолі республіки опинився рід лихварів Медичі, голови якого дбали про розвиток культури. За онука Козімо Медичі — Лоренцо Чудового (1448-1492) наступає вище піднесення культури Ранняго Ренесансу. Флорентійський правитель оточує себе видатними митцями (Боттічеллі, Донателло, Леонардо, Мікеланджело, Поліціано, Пульчі), влаштовує пишні святкування й лицарські турніри, в яких провідну роль відіграє язичницька тематика й образність, культ земного життя й насолод. Сам Лоренцо був та-

лановитим поетом. Епікуреєць, байдужий до християнства, він славив у своїх віршах радощі й насолоди. Кращу частину його творчості становлять «Карнавальні пісні», в яких Лоренцо у традиціях народної пісні закликає до чуттєвих утіх.

Анджело Поліціано (1454-1494) був захопленим шанувальником античної класики, він переклав латиною «Іліаду» й опублікував ряд робіт про античних письменників. У своїй поетичній творчості Поліціано заперечував християнський аскетизм й утверджував радісне світовідчуття, культ життя у згоді з природою. Саме цьому присвячений найвідоміший його твір — міфологічна драма «Сказання про Орфея». Центральний образ п'єси — співець Орфей, що приборкує своїм мистецтвом людей, тварин і навіть пекельні сили, — є символом культури Ренесансу, що торжествує перемогу над похмурим світом Середньовіччя. З цієї п'єси Поліціано розпочинає відродження світського театру у європейській культурі.

Поезія Луїджі Пульчі (1432-1484) спиралась на фольклор, зокрема творчість кантасторіїв — вуличних співців, буффонів (блазнів), які розповідали про незвичайні пригоди, пересипаючи свої пісні блазеньськими витівками і жартами. Найчастіше вони переробляли французькі лицарські романи та героїчні поеми про Роланда, найбільше уваги приділяючи авантюрам й казковим елементам, представляючи лицарський світ у іронічно-побутовій інтерпретації. На цьому ґрунті і виник найвидатніший твір Пульчі — комічна лицарська поема «Морганте». Твір названий за іменем другорядного персонажа — хрещеного Роландом й беззавітно відданого йому добродушного велета Морганте, що володіє колосальною силою й апетитом (на вечерю з'їдає слона, засмаженого на вертелі з вирваної із землі ялини). Другий комічний персонаж поеми напіввелетен Маргутте — втілення хитрості, шахрайства й усіляких пороків. Це страшенний цинік, розпусник, злодій і обжера, що знущується з християнських вірувань, але приваблює своєю дотепністю й відвертістю. Помирає він луснувши зі сміху, коли побачив, як мавпа взуває вкрадені у нього чоботи. Антиклерикальну спрямованість поеми втілює диявол Астарот, якого Пульчі змушує проповідувати християнство й захищати істинність католицизму. Коли Роланд, перебуваючи в Єгипті, одержав звістку про похід Карла Великого в Іспанію, Астарот вселяється у коня лицаря і той мчить свого хазяїна якраз до Ронсевальської ущелини. Під час цього дикого чвалу Астарот читає лицарю лекцію про існування інших материків — і це за десять років до плавання Колумба.

Наприкінці XV ст. важливим культурним центром Італії стала феодальна Феррара. У побуті і звичаях її культивувалися феодально-лицарські традиції, тому й література тут набула яскраво вираженого аристократичного характеру. Маттео Боярдо (1434-1492) прославився героїко-романтичною поемою «Закоханий Роланд», сюжет якої також заснований на «Пісні про Роланда». Боярдо урізноманітнив зміст численними казковими елементами, фантастикою, надав героям більшої вишуканості. Головною постаттю поеми є Роланд, закоханий у красуню Анджеліку, доньку китайського короля. Однак Анджеліка кохає не Роланда, а його кузена Рінальдо, який зовсім байдужий до неї. В ході подій з почуттями героїв відбуваються чудесні зміни: герої напилися води з різних чарівних джерел, після чого Анджеліка зненавиділа Рінальдо, а той її полюбив. Роланд, прагнучи завоювати почуття Анджеліки, здійснює численні подвиги і переживає незвичайні пригоди.

На відміну від Пульчі, Боярдо оповідає про подвиги й пригоди героїв з легкою, витонченою іронією, що підкреслює неправдоподібність усієї цієї казкової фантастики. Так дев'ятеро лицарів у поемі змушують до втечі двохмільйонну армію; чарам підлягають не тільки лицарі, але і коні, мечі, шоломи. Автор до смішного перебільшується цнотливістю Роланда, його неміллівістю у присутності жінок, а самих жінок, особливо Анджеліку, представляє, на відміну від Прекрасних Дам куртуазної поезії, спокусливими кокетками, хитрими, змінними, зрадливими.

2. Передумови корінних світоглядних змін в Західній Європі: Реформація і Контрреформація, Великі географічні відкриття, натурфілософія і наука. У кінці феодальної епохи криза старого суспільства і зародження в його рамках буржуазних відносин привели до корінних змін в області ідеології, сприяючи формуванню світського світобачення і найбільшим досягненням культури Ренесансу. Виняткову роль у цьому процесі відіграли Реформація, винайдення друкарства, Великі географічні відкриття, розвиток натурфілософії і науки, що кардинально змінили уявлення про Всесвіт, природу й місце людини в ній.

Реформація. Поряд з формуванням й утвердженням гуманізму в Італії, у Західній і Центральній Європі на протязі XIV—XV ст. наростали реформаційні настрої і здійснювалась підготовка надзвичайно важливого суспільно-політичного і культурного перевороту — *Реформації**. Основні причини, що її викликали, пов'язані з розкладанням феодальної цивілізації, зародженням нових капіталістичних відносин і ранньої буржуазії, загостренням соціально-політичних суперечностей. Ідейно Реформацію підготував гуманістичний рух Ренесансу з його критикою середньовічного світогляду і зміцненням принципів буржуазного індивідуалізму. Проте не менш важливе джерело ідей Реформації — середньовічні ересі, особливо ті з них, що розвивалися в умовах гострих соціальних зіткнень XIV—XV ст. (виступи Дж. Уікліфа і лоллардів в Англії, Яна Гуса, *gucmie** і таборитів у Чехії тощо). Важливим рубежем у розвитку реформаційних настроїв стало перенесення папського престолу з охопленого заворушеннями Риму до Авіньону, під покровительство французького короля. Цей, за словами Петрарки, «вавілонський полон» римських пап (1309-1378) сприяв формуванню в Італії ренесансної свободи. Крім того, «комерціалізація» діяльності пап спричинилась до занепаду їх репутації у всій Європі: євангельські ідеали убогості та проповіді набирали значно радикальнішої форми на фоні папської гонитви за прибутками, розкішного життя вищого духовенства, плюралізму бенефіціїв та нехтування священнослужителями своїх пастирських обов'язків. Коли ж після повернення папського престолу до Риму відбувся Великий Розкол (1378-1414), під час якого на троні св. Петра одночасно сиділо двоє пап, середньовічна система ідеологічної та політичної влади й заснована на ній ієрархія цінностей остаточно відійшла у минуле. Взагалі, з протестантської точки зору Римсько-католицька церква ухилилася від богооткровенного вчення і ладу первинного християнства і тим самим відокремилася себе від живого містичного «тіла Христа». Гіпертрофоване розростання організаційної машини середньовічної церкви паралізувало життя духу. Спасіння виродилося у свого роду масове виробництво з пишними церковними обрядами і псевдоаскетичним способом життя. Крім того, вона узурпувала дари Св. Духа на користь касті кліриків і в такий спосіб відкрила двері всіляким зловживанням і експлуатації християн зіпсованою клерикальною бюрократією, центр якої — папський Рим, чия розбещеність стала притчею для всього християнства. Протестантська Реформація, далека від еретизму, претендувала на відновлення догматичних і моральних ідеалів «істинного» християнства.

У XIV і XV ст. у зв'язку із зростаючою кризою феодальної системи йшла деградація усієї німецької феодально-рицарської культури. У країні тривали смути, спричиновані територіальними князями. Видана у 1356 р. Карлом IV «Золота булла», що надавала князям виключні права, утверджувала у країні багатовладдя, провадила до політичної анархії. Імперські рицарі все більше перетворювались у розбійників. Країну охопило бродіння, що призвело з часом до потрясінь епохи Реформації і Великої селянської війни. На боротьбу з рицарським свавіллям піднялись бюргери, що об'єдналися у Союз швабських міст і Рейнський союз. Бунтівні настрої проникали й до широких кіл селянства, яке зазнавало все зростаючих утисків. У XV ст. одне селянське повстання йшло за другим, причому у бунтівників часто були свої харизматичні лідери — проповідники й пророки. Наприклад, у 1476 р. у Франконії пастух Бем Бьохайм закликав зруйнувати феодальні порядки, винищити духовенство, встановити загальну рівність.

На цьому фоні, коли імперська влада неодмінно брала сторону феодалів, значного розвитку досягли німецькі міста, що славились успіхами у ремеслах й торгівлі. В культурному житті Німеччини цього часу саме містам належала провідна роль. Яскравим свідченням культурного прогресу стало винайдення у середині XV ст. книгодрукування і швидке розповсюдження книжкової справи; до кінця століття типографії мали вже 53 німецьких міста. Виникали університети і вже не рицарські замки і монастирі, а міста ставали вогнищами духовного життя країни. Разом з тим, Німеччина продовжувала залишатись країною феодальною; постійно спалахували міжусобні війни, які послаблювали і без того хистку споруду, яка урочисто йменувалась Священною Римською імперією німецької нації. Передові люди країни мріяли про заміну територіально-князівської системи централізованою державою, оплотом якої повинні були стати економічно розвинені міста імперії. Цього вимагав, наприклад, анонімний памфлет «Реформація імператора Сигізмунда» (1439), в якому засуджується феодальне свавілля, пороки кліру, егоїзм багатіїв, а кріпосне право рішуче назване «великим беззаконням».

Політичну слабкість імперії використовував у своїх інтересах папський Рим. Церква подарювала у країні, що була роздerta суперечностями. У широких верствах німецького суспільства визрівала ненависть до католицької церкви, особливо до її феодальної верхівки. До того ж патріотичні елементи Німеччини бачили у папському Римі ворога німецької єдності, іноземного хижака, зацікавленого в ослабленні Німецької держави. Тому достатньо було виступу Лютера, щоб спалахнула Реформація і Селянська війна 1525 р. Разом з тим, у Німеччині були сильними й консервативні елементи, у тому числі й у бюргерському середовищі. Бюргерство, пов'язане з середньовічними цеховими порядками, не було послідовно радикальним, як це виявилось під час Великої селянської війни. Налякане розмахом руху, воно відсахнулось від народної Реформації і тим самим посприяло перемозі феодального табору.

З початком реформації був пов'язаний виступ доктора теології Віттенберзького університету Мартіна Лютера (1483-1546) в жовтні 1517 р. з тезами проти *індульгенцій*¹⁶. Ці 95 тез, що призначалися ним для сугубо вченої суперечки, дуже швидко стали широковідомі й викликали запеклу полеміку. Всупереч вченню католицької церкви, Лютер проголосив, що церква і духівництво не є посередниками між людиною і Богом. Він оголосив помилковими претензії римської церкви на те, що вона може давати людям за допомогою тайнств «випущення гріхів» й забезпечувати «спасіння душі» в силу особливих повноважень від Бога, якими вона нібито наділена. Основне положення, висунуте Лютером, говорило, що людина досягає «спасіння душі» (чи «виправдання») не через церкву та її обряди, а за допомогою «віри», дарованій їй безпосередньо Богом. Тим самим відкидалися претензії духівництва на панівне становище у суспільстві. Оголосивши віру людини єдиним засобом її спілкування з Богом, Лютер разом з тим стверджував, що і мирське життя людини, і весь мирський порядок, що забезпечує можливість віддаватися вірі, складає важливий момент християнської релігії. Тим самим Лютер виразив загальне прагнення бюргерства позбутися політичного та ідеологічного застосування католицької церкви й надати значення і сили релігійного авторитету світським установам і світській державі.

Заперечення Лютером домінуючої ролі церкви і духівництва виражалось і в його положенні про те, що джерелом релігійної істини є не «священний переказ», тобто постанови церкви і папські декрети, як стверджує католицьке вчення, а Святе Письмо (канонічні книги Старого і Нового Заповіту). Роль церкви і духівництва повинна, на думку Лютера, зводитися тільки до роз'яснення текстів Святого Письма й схилянню мирян до віри. Вільного тлумачення самими християнами Біблії Лютер не допускав, бо знав, що заколотники та сретики також аргументують свої ідеї цими текстами, тлумачачи їх по-своєму.

У лютеранському реформаційному вченні знайшла своє вираження соціальнокласові погляди німецького бюргерства. Лютер не розвивав свого вчення в напрямку, який дозволив би зробити висновок про необхідність політичних і соціальних перетворень у суспільстві. Вбачаючи значення світської держави в тому, що вона встановлює у світі необхідний для християнського життя «порядок», Лютер стверджував, що ці функції виконуються державою в будь-якому її вигляді, що християнська внутрішня релігійність вимагає твердо встановленої системи суспільних відносин. Практично це означало, що князі і феодалі, які правили в Німеччині, розглядалися Лютером як необхідна опора Реформації. Його вчення відповідало прагненню сучасників до нової релігійності, в якій акцент робився б не на зовнішні, обрядові форми, як у католицизмі, а на внутрішнє почуття віруючої людини. І ось ці досить помірковані тези у напруженій обстановці Німеччини спричинили вибухову дію. Навколо них об'єдналися всі різноманітні прагнення різних верств опозиції. Кожне угруповання вкладало в тези Лютера свої соціальні вимоги, а не те, що мав на увазі їх автор. Що ж стосується народних мас, то вони взагалі не вникали в схоластичні тонкощі лютерівських міркувань. Реформація сприймалася ними як вимога не тільки церковних перетворень, але і соціального звільнення.

Рішуча позиція, зайнята Лютером у боротьбі з папським Римом, поставила його в перші роки Реформації в центр загальнонародного руху проти католицького духовництва. Однак тоді ж став проявлятися різномірний характер тих вимог, які пов'язували з Реформацією різні верстви опозиції. Ще раніше серед селянських і плебейських мас провадили пропаганду представники народних еретичних сект, для яких тлумачення Біблії стало засобом вираження соціального протесту. Виразником народного революційного розуміння Реформації став Томас Мюнцер (1490-1425) — бакалавр богослов'я. В перші роки Реформації він виступив прибічником і соратником Лютера. Однак, прибувши за рекомендацією Лютера як священник і проповідник до саксонського міста Цвіккау, Мюнцер висунув своє розуміння Реформації, яке було сприйняте існуючою там серед ремісників сектою *анабатистів**. На думку Мюнцера головне завдання Реформації полягало не у встановленні нової церковної догми чи нової форми релігійності, а в здійсненні соціально-політичного перевороту масою селян і міської бідноти. Проповідник посилався на авторитет слова Божого, але в самому Святому Письмі він вбачав лише керівництво до дії, твердячи, що «земне життя слід підняти до небес», тобто очистити від зла і встановити «Царство Боже на землі».

Мюнцер був автором оригінальної богословської концепції, в якій відобразилися деякі ідеї німецьких мистиків XIV ст., *зусуміє** і релігійних сектантів його часу. У нього немає уявлення про Бога як про Абсолютну Особистість, що стоїть над Всесвітом. Для нього Бог невіддільний від самого Всесвіту, це світ «у цілому», сама ідея «загального», що надихає і підкоряє собі всі «творіння», тобто все, що є у Всесвіті. Ідеал досконалості, зв'язаний у Мюнцера з його розумінням божества, є, власне кажучи, соціальним ідеалом. Активна й самовіддана діяльність з винищення «безбожників» становить, по Мюнцеру, завдання ревнителя «справи Бога», і таким ревнителем він оголосив трудовий народ — селян і бідний трудящий люд взагалі. Ворогами ж Бога, проти яких повинен бути спрямований народний меч, він вважав тих, котрі узурпують спільні багатства світу і прирікають народ до нужденності й постійних турбот про шматок хліба. Тому дворянські замки і монастирі необхідно знищити і звільнити таким чином Німеччину і її народ. Тісний зв'язок Мюнцера з широкими масами бідноти в їх боротьбі проти визискувачів зробив його вождем селянсько-плебейського табору, який розглядав Реформацію як шлях до революційної перебудови суспільства. Суспільний рух у Німеччині XVI ст. досяг свого кульмінаційного пункту в Селянській війні 1524-1525 рр. Селяни, підтримані частиною городян, штурмували дворянські замки і монастирі, захопили багато міст. Однак, незважаючи на широкий розмах війни й досягнення повсталими значних успіхів (у місті Мю-

льхаузені Мюнцер навіть розпочав втілення свого проєкту «царства божого на землі»), селянська війна була успішно придушена військами князів.

Розгром прибічників Мюнцера сприяв подальшому розповсюдженню лютерівського вчення. У багатьох містах Німеччини закриваються монастирі, вводиться реформоване богослужіння. На сторону Реформації переходять деякі німецькі князі, зацікавлені в *секуляризації** церковних володінь. У 1530 р. на рейхстазі в Аугсбурзі найближчий соратник Лютера, відомий гуманіст і теолог Філіпп Меланхтон (1497-1560) представив імператору систематичний виклад основ реформованого християнства, відомий під назвою «Аугсбурзьке віросповідання». У цьому документі поряд з положенням про те, що князь, а не папа є главою церкви, встановлювалася обрядова і зовнішня сторона лютеранського культу, що відповідали духові буржуазної вимоги «дешевої церкви». Скасовувалася зовнішня пишність католицького культу, шанування ікон і мощів; замість урочистої католицької меси вводилася проста літургія, в якій велике місце займала проповідь, а з семи таїнств залишено було тільки два — таїнства хрещення і причастя.

Другий напрям Реформації розвинувся у Швейцарії. До початку XVI ст. ця країна зберегла багато патріархальних рис, особливо в сільській місцевості, для якої була характерна наявність життєздатних общин-марок, великого прошарку вільного селянства і слабкий розвиток феодалних відносин. Утвердження товарно-грошових відносин спонукало процес соціального розшарування. Склався прошарок сільських нуворишів, які під виглядом «збереження традицій старовини» нещадно експлуатували односельців. Нестримно росло число бідняків, змушених йти у загони найманців. Щорічно до Франції та інших країн відправлялось до 80 тис. «солдат удачі», за яких правлячий клас одержував величезні гроші. Міста Швейцарії були невеликими, навіть Базель і Женева мали 10-17 тис. мешканців. У цих містах існувало розвинене цехове ремесло, процвітала торгівля й банківська справа. Однак, патриціансько-цехові клани, що домінували в житті суспільства, заважали розвитку підприємництва, внаслідок чого власне буржуазний прошарок складався повільно і мав невеликі капітали. Це створило основу для виникнення опозиції обуржужазнених верств бюргерства стосовно правлячої олігархії. Останні десятиліття XV і початок XVI ст. відзначились ланцюгом хвилювань і повстань через найманські пенсії, зловживання влади в містах і сільських округах.

Поширення ренесансного світогляду підривало і без того похитнутий авторитет католицизму. Оплотом гуманізму і світської культури став Базельський університет. У першій третині XVI ст. з ним пов'язувалися імена Еразма Роттердамського, Себастьяна Бранта та ін. Близькі до них видавці Фробен і Амербах публікували праці гуманістів, а потім і реформаторів.

Першим у Швейцарії на шлях Реформації став Ульріх Цвінглі (1484-1531), син заможного сільського старости. Якщо Лютер на перше місце ставив тезу про виправдання вірою, був схильний поділяти сфери життя людини на світ зовнішньої і внутрішньої релігійності, відрізнявся твердістю і прямою у своїх визначеннях, то для Цвінглі характерні велика терпимість, гуманність, певна гнучкість. Природа і суспільство, природне і божественне право, пізнання і віра для нього були не протилежностями, а різними сторонами одного глобального явища. Звідси його теза: «Вірю, щоб пізнати». Знайомство з різними поглядами на свхаристію і власні міркування спонукали Цвінглі побачити в ній лише ритуал, що відновлював пам'ять про жертву Христову. Центральне місце в доктрині Цвінглі зайняла ідея божественного провидіння; божественне приречення розглядалося як її складова частина. Воно не персоналіфіковане і може поширюватися на всіх членів істинної церкви.

Вихідна теза соціально-економічного й етичного вчення Цвінглі гласить: усе, чим володіють люди, у тому числі і багатство, є милість Бога, і треба зуміти цим благочестиво розпорядитися. Зайве потрібно віддавати безоплатно назавжди або на термін. Але в людському суспільстві владою узаконені приватна власність, позички під проценти. Ці норми треба викону-

вати. Селянина не слід обтяжувати особистою несвободою, але він зобов'язаний безумовно виконувати встановлені повинності, найманий робітник — сумлінно трудитися, а боржник — платити проценти. Неробочими днями є лише неділі, і призначені вони не для п'яного розгулу, неробства, а для молитви, виховання дітей у душі істинної віри й добрих звичаїв. Такі норми відповідали сподіванням буржуазії, забезпечували покірність трудового люду. Необхідність держави і законів Цвінглі виводив з визнання біблійної традиції про первородний гріх і гріховність суспільства. Світська влада і закони створені з Господньої волі для припинення пороків і злочинів. Але вони праведні лише остільки, оскільки виражають і здійснюють настанови законів божественних — у противному випадку вони стають беззаконням, а влада підлягає відстороненню і заміні.

Вчення Цвінглі знайшло живий відгук серед бюргерства, міського плебсу, а також селянства кантону Цюріх. У 1522 р. магістрат скасував пости, безшлюбність духівництва, порвав зв'язки з єпископатою. Була здійснена секуляризація церковних й монастирських маєтків у кантоні, поступово закривалися монастирі. Повинності колишніх монастирських селян залишилися незмінними, але використовувалися для потреб міської добродійності. Цвінглі вийшов переможцем з двох релігійних диспутів і реформація в Цюріху успішно розвивалася в душі його вчення. Припинилося служіння меси, ікони і предмети культу були вилучені з церков. Більшість місць у *magistrat** перейшло до представників бюргерства і цехів. Цвінгліанство оголошувалося обов'язковим для всіх жителів кантону. Здійснював ці заходи і контролював їх виконання магістрат, однак не без суперечок і конфліктів з церквою. Окривлений успіхами, Цвінглі мріяв про створення в центрі Європи сильної протестантської держави. На чолі добре організованої армії він зламав опір католицьких кантонів; там теж стала здійснюватися Реформація. Проте ускладнилося становище Цвінглі в самому Цюріху, де вороги обвинуватили його в узурпації влади. У 1531 р. вирішальна битва між протестантами і католиками закінчилася розгромом військ Цвінглі і його загибеллю. Центр реформаційного руху перемістився до Женеви і кантонів Південного Заходу країни.

У Женеві в першій третині XVI ст. склалася кризова обстановка. Економічні труднощі доповнювалися боротьбою прогресивних верств бюргерства, народних низів проти гніту з боку іноземних правителів і церкви. До Женеви також постійно прибували біженці із Франції, прихильники Реформації. Зростаюча чисельно громада реформаторів, очолена французькими проповідниками Фарелем і Фроменом, на протязі 1528-1536 рр. досягла значних успіхів, потіснивши католиків. Рада міста офіційно запровадила євангелічне віросповідання; конфісковані монастирські маєтки використовувалися для потреб добродійності; були заборонені пиятики і танці на вулицях; святкувалися лише неділі; невідвідування недільних проповідей каралося штрафами. Ось тоді до Женеви прибуває Кальвін.

Жан Кальвін (1509-1564) в належав до гуманістичних кіл, але зв'язав свою долю з Реформацією і емігрував до Швейцарії. У Базелі в 1536 р. вийшло перше видання його головної праці «Наставлення в християнській вірі». У тому ж році він проїздом зупинився на один день у Женеві і на прохання Фареля затримався до кінця життя. На посаді «лектора Святого Письма» Кальвін одразу ж занурився в безодню релігійно-політичних конфліктів. Разом з Фарелем він склав «Статті про управління церквою», де викладалися структура й літургійні основи нової церкви зі спрощеною месою, співом псалмів, тлумаченням текстів Біблії. Базою кальвіністської церкви стали парафіяльні громади, а в міських кварталах — ради старійшин (пізніше — консисторії). Дисципліна підтримувалася наставленнями. Найбільш суворим покаранням було виключення з громади. Примусові заходи після консультацій з церквою могли застосовувати лише світські влади. Встановлювалися форми їхніх взаємин з церквою. Створювалася спеціальна поліція нравів. Авторитет Кальвіна в питаннях релігії і церкви став незаперечним. Магістрат неодноразово карав осіб, що хулили кальвінізм і Кальвіна. Так було із

стратою іспанського вільнодумця Мігеля Сервета у 1553 р., який вже був засуджений до смертної кари католицькою церквою. Будучи проїздом у Женеві, він був упізнаний Кальвіном і звинувачений у богохульстві (ще раніше обидва мислителі листувалися і Кальвін зарахував Сервета до «найлютіших ворогів християнства»). Магістрат присудив іспанського мислителя до спалення живцем, відхиливши «гуманне» прохання Кальвіна замінити «протестантське аутодафє» якоюсь іншою формою страти.

У своєму віровченні Кальвін багато в чому доповнив загальні реформаційні положення, а також довершив розробку ряду питань, поставлених його попередниками. Лютер і Цвінглі сформувавши в основних рисах теорію божественного приречення. Кальвін зробив акцент на його абсолютності і незмінності: одні апріорно засуджені Богом на погибель, інші наперед обрані до вічного спасіння, при цьому Господь може виносити свій вирок не тільки стосовно окремих осіб, але навіть цілих народів. Даремно такі рішення відгадувати, не можна їх змінити показною побожністю, добрими справами й іншими способами. Лише викликана Святим Духом віра в Ісуса Христа, добродієння і діяльне життя «у славу Божу» можуть сприйматися як ознака вибраності до вічного блаженства. Така постановка питання усувала фатальність, пасивність, вселяла надію і навіть переконаність у кальвініста, що він є обранцем Божим, спонукувала віддавати всі сили й енергію для виконання свого обов'язку. У цьому виявлялася незалежна від волі самої людини, закладена в ній божественність. Характеризуючи соціальне підґрунтя вчення Кальвіна про божественне приречення, Ф. Енгельс підкреслював, що воно «було релігійним вираженням того факту, що у світі торгівлі й конкуренції удача чи банкрутство залежать не від діяльності або майстерності окремих осіб, а від обставин, від них незалежних».

В органічному зв'язку з вченням про приречення перебувала вся теологічна система соціально-економічних і етичних норм кальвінізму. Власність, як і все суще на землі, є даром Божим. Те, чим володіють люди, повинно оцінюватися як милість Божа й використовуватися на загальне благо. Обов'язком власника є ощадливість, збільшення володіння «на благо громади». Хто цього не робить з недбальства чи невміння, той порушує божественні заповіді. Багатство духовне вище багатства земного: Бог може дати його і взяти назад. Якщо ж власник втратить його через гріховні спонуки і збанкрутує, його повинна осягнути і мирська, і духовна кара. У той же час багатій, охоплений користолюбством, який бачить у багатстві земному ідола, втрачає покровительство Боже. Однак Бог випробує людей не тільки багатством, але і бідністю. Бідняк повинен нести свій тягар з гідністю. Але бідність не рівнозначна святості, а бідняки, що стали волоцюгами, жebraками і злодіями, втрачають захист Господній, є злочинцями. Праця земна є Божий дар, і її головна мета — підтримувати життя суспільства, охороняти і збільшувати дари землі. Ледарство — найбільший порок. Дні відпочинку — лише неділі і п'ять великих свят на рік.

Велику увагу Кальвін приділяв проблемам держави. Людина і суспільство грішні і порочні. Щоб розумно, згідно божественної волі керувати ними, існують держава, світська влада. Їм даний меч і право, що виходять з божественних законів й забезпечують справжній авторитет світській владі, якій люди зобов'язані коритися. Влада государя обмежена божественним промислом і необхідністю забезпечувати благо його підданих. Нечестивих государів, тиранів осягає кара Божа, здатна проявитися також у повстаннях народу.

Втім, Женева стала для кальвінізму лише трампліном. Будучи релігією радикальної частини тодішньої буржуазії, він у всіх своїх соціально-ідеологічних пріоритетах, поведінкових нормативах, моральному кодексі виражав потреби загальноєвропейського історичного процесу. Тому на протигау цвінгліанству релігія Кальвіна вийшла далеко за межі Швейцарії. В умовах гострого протиборства між силами буржуазного прогресу і феодалної реакції республіканізм, організаційні принципи і фанатизм кальвіністів були використані французькими гу-

генотами для боротьби проти *абсолютизму**, а нідерландськими кальвіністами і англійськими пуританами — для здійснення революцій. Разом зі своїми adeptами кальвінізм перемістився і у колоніальні володіння європейських країн, де зіграв виключно велику роль у становленні нових держав і націй.

У цілому протестантизм сприяв виробленню суворої, логічної й послідовної етики, в центрі якої — праця, визначена Богом як головна мета всього життя людини: небажання працювати розцінюється як непомильна ознака відсутності благодаті, тому навіть багата людина не звільнялася від обов'язку напружено трудитись. Ефективне виробництво, підприємництво мотивуються не користюлюбством і здириством, навпаки — це виконання релігійного обов'язку, високе служіння Богу, «покликання», як це формулював Лютер. Тут відчувається поетизація і сакралізація праці заради праці, в якій людина виявляє себе і як особистість, і як раб Божий. Багатство тут повинно бути наслідком виконання професійного обов'язку і розглядається не як можливість забезпечити собі гріховно-безтурботне життя, а як основа служіння вищому ідеалові: бажання бути бідним — це все одно, що бажання бути хворим. Тверезий, практичний, стриманий у виявах своїх почуттів ділок стає в Новий час ідеалом буржуазної цивілізації, так само як рицар і чернець були ідеалом Середньовіччя. Втім, немає сумніву, що протестанти знайшли, побачили і прочитали в Біблії лише те, що відповідало їх власним переконанням і сприяло створенню буржуазного суспільства і капіталізму.

Контрреформація. Незважаючи на те що феодалізму в Європі у XVI—XVII ст. були завдані відчутні удари, цей суспільний устрій ще являв собою велику силу. Після перших поразок від буржуазної Реформації і селянсько-плебейських повстань, феодальна реакція з 1540-х рр. перейшла в наступ. Клас феодалів у цілому і його політична організація в особі абсолютної монархії, зміцнивши ціною взаємних поступок союз з католицькою церквою, посилили натиск на економічний і правовий статус експлуатованих класів і станів, а також на всі прогресивні форми ідеології. У ряді випадків абсолютні монархії використовували окремі сторони реформаційного вчення для здійснення «королівської реформації» з метою зміцнення власних позицій (*галліканська** реформа церкви у Франції, акт про супрематію королівської влади над церквою в Англії). Реакційні кола дворянства також зуміли використати специфічні риси лютеранства і кальвінізму у своїх егоїстичних інтересах. З іншого боку, католицька церква, реорганізувавшись, розпочала запеклий наступ на Реформацію. Ця політика одержала назву *Контрреформації** і знайшла яскраве втілення в діяльності Ордену єзуїтів і в заходах папства із здійснення рішень *Тридентського собору**.

Засновником ордену єзуїтів («Товариства Ісуса») був іспанський ідальго Ігнатій Лойола (1491-1556). Будучи важко пораненим на військовій службі, він дав обітницю служіння католицькій церкві. Набувши аскетичного досвіду, пройшовши курс богослов'я і переживши ряд божественних осяянь, Лойола розпочав проповідь в миру. Спочатку його діяльність викликала переслідування з боку іспанської інквізиції, і йому довелося перебраться в Париж, де у 1534 р. він з одностумцями дав обітницю бідності і цнотливості. У 1540 р. папа благословив створення нового ордену. Лойола виробив організаційні і моральні принципи ордену єзуїтів й узагальнив їх у трактаті «Духовні вправи» (1548). Фактично вся влада в ордені зосереджувалася в руках керівника — генерала, при якому була рада. Єзуїти розділили увесь світ на провінції — райони своєї діяльності. Члени ордену давали, як усі ченці, обітницю послуш, цнотливості і некорисливості, але жили не в тиші монастирських обителів, а в миру. Їх головним обов'язком було перебувати в центрі суспільного життя і робити на нього такий вплив, якого вимагали інтереси католицької церкви і вказівки керівників ордену. Підлеглий «повинен дати можливість Провидінню, в особі своїх начальників, так керувати собою, як ніби він був трупом», — такою була основна вимога, що пред'являлася до кожного єзуїта.

Головними напрямками діяльності єзуїтів були: виховання підростаючого покоління в дусі ортодоксального католицизму, проникнення в усі верстви суспільства і переважно в правлячі його сфери з метою їх підпорядкування волі і цілям ордену і католицької церкви; здійснення планів папської політики; боротьба з єресями і поширенням протестантизму. Фанатичні і спритні єзуїти проникали у великосвітські салони, у палаци коронованих осіб, потурали їх слабостям і порокам і, облуптавши їх тенетами інтриг, підкоривши своїй волі, перетворювали в слухняних виконавців політики ордену і папства, не зупиняючись перед жодними провокаціями і злочинами. Для єзуїта не існувало ніяких релігійних перешкод, коли справа стосувалася інтересів ордену або виконання його наказів. Він не повинен був зупинитися навіть перед здійсненням «смертного гріха». Добре поставлені єзуїтські школи й університети, сповідь, догляд за хворими — усе переслідувало мету «ловлення душ». Єзуїти проникали в саму товщу знедолених і пригноблених народних мас, вистежували і видавали інквізиції єретиків і «бунтівників». Вони переконували бідний люд у божественному встановленні існуючих порядків, у необхідності смиренності і покірності, у «мрності і суєтності» усього мирського. Їх місіонери енергійно діяли в колоніях і будь-якими методами поширювали там католицизм.

Успіхи Реформації показали необхідність здійснення реформ і внутрішніх змін у самій католицькій церкві, без чого вона не могла зберегти вплив у християнському світі. Разом з тим папська курія побоювалася, що перебудова католицької церкви може привести до торжества реформаційних ідей, особливо в тих умовах, коли окремі ієрархи схильні були, визнавши деякі ідеї Реформації або прийнявши її, *секуляризувати** церковні володіння і перетворитися у світських правителів. В цих умовах папська курія дозволила тільки ті заходи, що стосувалися зміцнення церковної дисципліни. Було рішуче припинено порушення духівництвом правил богослужіння і папських розпоряджень — декреталій, укріплені богословські факультети університетів і церковні школи. У Римі створили центральний інквізиційний трибунал — головну установу по боротьбі з єресями. Катівні інквізиції заповнилися тисячами жертв. Велику роль у цих реакційних заходах католицької церкви зіграв *Тридентський собор**. Вишальною була його остання, третя сесія 1562-1563 рр., на якій перевага виявилася на боці найбільш реакційних прелатів і єзуїтів з Італії, що одержали прізвисько «ультрамонтанів» («загірних»). Під їхнім впливом собор відкинув усі спроби окремих його учасників внести будь-які істотні зміни в догмати й організацію католицької церкви. Усі твори протестантів та їх вчення в цілому були піддані анафемі.

Книгодрукування. Глибокі зміни у змісті й у формах духовної діяльності, збільшення обсягу знань викликали велику суспільну потребу в масовій, порівняно дешевій книзі. Вона була задоволена, коли німецький майстер з Майнца Йоганн Гуттенберг створив друкарський верстат. Він винайшов друк зі складальних літер, інструмент для виливки літер, типографський сплав (гарт), друкарський прес. Шрифт перших видань Гуттенберга був копією рукописного готичного шрифту (текстури), що використовувався при переписуванні богослужбових книг. Апофеозом книгодрукарського мистецтва Гуттенберга стала 42-рядкова Біблія (1452-1456), для якої був відлитий новий шрифт (більш вузький), в якому зберігалися абрєвіатури і лігатури, характерні для рукописних книг. Декор книги (ініціали, орнаменти) відтворювалися від руки. Протягом XV ст. друкувалися твори Отців церкви і схоластів, наукові, літературні, філософські дослідження східних (єврейських та арабських) авторів, що давно стали часткою західноєвропейської культури, переклади грецьких і римських учених, літературні твори сучасників. Обсяг церковно-богословської літератури в цей час не перевищує 30% видань. Наукова продукція становить 10% видань — близько 3 тисяч книг; серед них найбільше трактатів з медицини, потім йдуть описи рослинного і тваринного світу, праці з арифметики, алхімії, агрикультури, твори старожитніх, середньовічних і нових астрономів та астрологів, трактати з фізики та геометрії. Половина наукових книг XV сторіччя надрукована в Італії.

У наступному столітті друкарство зробило великі успіхи, зробивши могутній перетворюючий вплив на європейське суспільство. Найбільшими його центрами стали Базель, Венеція, Париж, Люен, Лувен, Страсбург. Тільки у Венеції у другій половині XVI ст. функціонувало 113 друкарень, які випускали щороку близько 90 книг. Надзвичайно розширилося коло читачів, що сприяло розповсюдженню знань і демократизації гуманістичного руху. Друкарство відкрило великі можливості для публікації світської літератури, збільшився випуск книг з науково-технічної тематики. Друкарське мистецтво швидко вдосконалювалося, видання забезпечувалися ілюстраціями, для роботи залучалися видатні художники, гравери, різьбярі літер. Місце першодруківаних книг — грімзких інкунабул — зайняли книги меншого формату. Портативні видання, зручні для користування, ставали постійними супутниками гуманістів.

Найбільш відомими друкарями Базеля стали Йоганн Фробен і Йоганн Амербах. Знаменитий венеціанський видавець початку XVI ст. Альд Мануцій співробітничав з гуманістами. Він створив «Нову академію» для вивчення старожитніх текстів, сприяючи кращому ознайомленню європейців з Античністю. З його друкарні виходили шедеври книжкової справи, знамениті «альдіні». У Нюрнбергу прославилася друкарня Антона Кобергера. Йоганн Кромбергер організував видавництво в Севільї, що мала відділення в Мексиці. У Ліоні користувалася популярністю друкарня Етьєнів, в Антверпені кінця XVI ст. — Крістофа Плантена. З друкарні останнього вийшов Луї Ельзевір, організатор видавничого дому Ельзевірів у Лейдені. Друкарні і книгарні стали притягальними центрами культури, навколо них групувалися гуманісти, багатолітка юрба письменників-публіцистів, дизайнерів книг. Сприяючи небаченому росту інформативності, друкарство допомагало краще пізнавати науки, мистецтва й навколишній світ.

Великі географічні відкриття. Найбільші відкриття європейських мандрівників були здійснені у XV — середині XVII ст. Спонукальних мотивів для відправки європейцями численних експедицій було декілька. В першу чергу, це пошуки нових торгових шляхів, оскільки розширення панування турків зруйнувало торгові зв'язки Європи зі Сходом, перекирвавши найважливіший торговий шлях на схід — через Малу Азію й Сірію. Крім того, до цього часу вже була практично вирішена задача плавання у відкритому морі, побудовані надійні судна, пристосовані для океанських походів, — усе це стимулювало пошук нових шляхів в Індію, відкриття і захоплення земель, що лежать південніше Європи. Однак, кардинальна спонукка до пошуків нових земель все ж таки була викликана процесом *первісного нагромадження капіталу** у Європі. Нові торговельні шляхи і країни, пограбування відкритих земель сприяли розвитку цього процесу, покпали початок створенню колоніальної системи капіталізму, складанню світового ринку.

Одними з перших планомірно експедиції в океані почали португальські та іспанські мореплавці. У першій третині XV ст., слідуючи на південь уздовж Африки, вони відкрили такі острови: Канарські, Мадейру і Азорські. У 1487-1488 рр. Бартоломеу Діаш досяг південного краю Африки, обігнув її, відкрив мис Доброї Надії; пройшовши екваторіальну область, він зруйнував існуючу з часів Птолемея легенду про непрохідність тропічного поясу. У 1497-1498 рр. Васко да Гама (за допомогою арабського лоцмана) обігнув Африку і досяг Індії. Виходячи з уявлення про кулястість Землі, Христофор Колумб здійснив спробу досягти Індії іншим шляхом — пливучи на захід Атлантичним океаном. Іспанський уряд виділив йому три каравели, і в жовтні 1492 р. експедиція під керівництвом Колумба досягла одного з Багамських островів. Потім він зробив ще три плавання, відкривши острова Пуерто-Рико, Ямаїку і кілька невеликих островів з групи Малих Антильських, узбережжя Південної і Центральної Америки. Колумб помер у 1506 р., будучи переконаним, що відкрив новий шлях в Індію.

У 1499-1504 рр. чотири подорожі до берегів Америки зробив італійський мореплавець Америго Веспуччі, назвавши вивчені ним країни «Новим Світом». Німецький картограф і видавець М. Вальдземюллер у передмові до його книги запропонував назвати «Новий Світ» на

честь Америго — Америку (без відома Веспуччі) і ця назва увійшла до історії: у 1538 р. її вперше було показано на карті стосовно до Південної і Північної Америки. У 1500-1501 рр. ескадра під командуванням португальця Педру Кабрала, що направлялася в Індію, через екваторіальну течію сильно відхилилася і досягла Бразилії, яку Кабрал оголосив колонією Португалії; потім він, продовживши плавання, обігнув Африку і через Мозамбікську протоку прошов до Індії. Як і попередні мандрівники, Кабрал вважав відкриту ним Бразилію частиною Азії.

Першим з європейців досяг берегів Тихого океану іспанець Васко Нуньес де Бальбоа, що перетнув у 1513 р. Панамський перешийок і дослідив острови Тихого океану, що лежать на захід від Південної Америки. Остаточо підтвердив наявність величезного океану між Америкою й Азією португалець Фернан Магеллан, який здійснив перше кругосвітнє плавання (1519-1521), що стало практичним свідченням кулястості Землі. Експедиція під керівництвом Магеллана обстежувала південно-східну частину Південної Америки, відкрила протоку між Атлантичним і Тихим океанами (Магелланова протока) і здійснила плавання в південній частині Тихого океану. Магеллан побував на Маріанських й Філіппінських островах, де загинув у сутичці з тубільцями.

Наприкінці XV ст. італієць Джованні Кабот, перебуваючи на англійській службі, відкрив північно-східне узбережжя Північної Америки. Пізніше його син Себастьян Кабот зробив тривалу подорож східним узбережжям Південної Америки. В другій чверті XVI ст. Франсіско Пісарро та інші іспанські конкістадори обстежуючи Тихоокеанське узбережжя Південної Америки, відкрили найбільші ріки — Амазонку, Оріноко, Парану, Парагвай. Спроби європейських мандрівників у цей період обігнути відкриту Колумбом землю з півночі і знайти новий шлях в Азію обумовили інтенсивне вивчення Північної Атлантики й Арктики. Англійський мореплавець Джон Девіс здійснив три плавання у пошуках північно-західного проходу з Атлантичного в Тихий океан, у 1587 р. відкрив протоку (що має його ім'я). Генрі Гудзон під час експедицій в арктичні частини Північної Америки відкрив протоку, затоку і ріку, названі його ім'ям. Голландський мореплавець Віллем Янзон у 1606 р. відкрив Австралію. У 1642 р. Абель Тасман відкрив острів, названий згодом його ім'ям, першим обігнув Австралію з півдня, довівши, що це єдиний масив суші. Плаваючи в цьому регіоні, іспанець Луїс Тórрес відкрив південний берег Нової Гвінеї і протоку між нею й Австралією, що одержала пізніше його ім'я.

Важко переоцінити культурні наслідки Великих географічних відкриттів: саме вони нанесли один із самих чутливих ударів по старій богословській концепції світобудови, а разом з тим і по аристотелівській космографії, дозволивши людям епохи Ренесансу відчутти свою перевагу над старожитніми, котрі, як виявилось, мало знали про устрій світу. Подібний висновок сприяв розкріпаченню розумів від вікових авторитетів, стимулюючи самостійний науковий пошук. Розширювалися географічні уявлення, здійснювалося вивчення клімату, вітрів, морських течій у різних регіонах земної кулі. Виникла океанографія, удосконалювалася картографія. Фламандець Герард ван Кремер, прозваний Меркатором (1512-1594), винайшов техніку проектування географічної довготи і широти. Він же працював над картою морських шляхів і сухопутних комунікацій і створив найбільш достовірну карту Європи; після його смерті був обнародований «Атлас, або Космологічні міркування про створення світу й образ сучасного». Карту Британії склав відомий англійський вчений У. Кемден. Географічна література з описом подорожей, нових країн і народів ставала все багатшою, перетворившись в один з найпопулярніших літературних жанрів. Докладну історію великих географічних відкриттів склав венеціанський вчений і купець Д.Б. Рамузіо («Плавання і подорожі»). Опис англійських морських подорожей зробив Річард Хаклюйт Молодший, що виступав як один з перших ідеологів англійської колоніальної експансії.

Історичне значення Великих географічних відкриттів величезне. Вони значно розширили знання європейців про світ, зруйнували більшість пересудів і помилкових уявлень про інші матерки й народи, що їх населяли. Розширення наукових знань дало поштовх швидкому розвитку промисловості й торгівлі у Європі, виникненню нових форм фінансової системи, банківської справи й кредиту. Головні торгові шляхи пересунулись із Середземного моря до Атлантичного океану. Важливим наслідком відкриття й колонізації нових земель стала «революція цін», яка надала нового імпульсу первісному нагромадженню капіталів у Європі, прискорила формування капіталістичних відносин. Однак, наслідки колонізації й завоювання нових земель були неоднозначними для народів метрополій і колоній. Результатом колонізації стало не тільки освоєння нових земель, воно супроводжувалось жорсткою експлуатацією підкорених народів, приречених на рабство й вимирання. У ході завоювання було зруйновано більшість вогнищ стародавніх цивілізацій, порушено природний хід історичного розвитку цілих континентів, народи колонізованих країн були насильно втягнуті до капіталістичного ринку і своєю працею прискорили процес становлення капіталізму.

Натурфілософія і наука. У гуманізмі завжди були присутні натурфілософські тенденції. Людина і Природа — предмети постійного осмислення в епоху Ренесансу. Розквіт ренесансної натурфілософії прийшовся на другу половину XVI — початок XVII ст. Чималу роль у її розвитку зіграли релігійні пошуки гуманістів і значною мірою ними ж підготовлена Реформація. Богословські суперечки про приречення, посмертне воздаяння, виправдання вірою і т.д. посилювали злободенність питання про становище людини у Всесвіті, її сили і можливості, сприяючи виникненню «філософської ересі».

Головну увагу натурфілософів приваблювало питання про співвідношення Природи і Бога. Прагнучи перебороти дуалізм середньовічного мислення, що протиставляло духовний і матеріальний початки, вони розуміли світ як єдність матерії і духу, наділяли матерію здатністю відтворювати саму себе, а разом з тим одушевляли її, створивши вчення про «живий Космос». У філософських концепціях Ренесансу виникала *пантеїстична** картина світу. Явно суперечачи церковній догмі, натурфілософи часом приходили до заперечення надприродного, потойбічного, оскільки все суще, у тому числі чудесне, оголошувалося натуральним, «природним», і принципово пізнаваним. Разом з тим уявлення про Всесвіт як живу істоту спонукало бачити таємниці взаємозв'язки між Природою і людиною як її органічною часткою (а не творінням Божим). Спроби розпізнати цей зв'язок на практиці виливалися у визнання окультичних наук (*Окультизм**). Наука часом розумілася як «природна магія», астрономія перепліталася з астрологією, хімія — з алхімією, математики докладали зусиль до обчислення гороскопів і т.д. У цілому ж розуміння Природи як незалежного «внутрішнього майстра», що живе і діє за своїми законами, означало розрив з вірою в Бога-творця і божественний промісел.

Вже в першій половині XVI ст. натурфілософські уявлення одержали досить широке розповсюдження. Особливістю філософської думки цього часу була відсутність теоретичних систем — парадигм наукового пізнання. Це змушувало мислителів звертатися до теологічних вчень, що породжувало суперечливість й еkleктизм їх умоглядних побудов. Але при всіх суперечностях головні їх ідеї часто виявлялися загальними: визнання нескінченності світу, його матеріальності, «розчинення» Бога в Природі або ж перетворення його в першодивин, що спонукує Природу розвиватися за її власними законами. Утвердження цих ідей сіяло сумнів в істинності християнського віровчення.

На думку італійського математика, філософа й лікаря Джероламо Кардано (1501-1576), світ матеріальний і вічний, у ньому відбувається безупинний рух. Заповнюючи вся суще, матерія сама собою набуває різноманітних форм. Основні її елементи — повітря, земля і вода. Джерело саморуху матерії — розлита в Природі «Світлова Душа», в якій і виявляє себе Бог.

Кардано надавав великого значення почуттєвому сприйняттю, досвіду, точним математичним розрахункам. Великого резонансу одержало вчення Бернадіно Телезіо (1509-1588), переконаного противника схоластики. У трактаті «Про Природу згідно її власних початків» він визнавав творення світу, але Бог у нього — лише першопричина, що дала поштовх самостійному розвитку Природи. Телезіо вважав основою світу матерію, нерухому, пасивну і темну. Її форми залежать від активних початків — тепла (причини життя і саморуху матерії) і холоду. Знаходячись у постійному протиборстві, вони не можуть існувати поза матерією. Визнаючи за матерією здатність до відчуття, Телезіо виступав як послідовний сенсуаліст, вважаючи можливим пізнання лише за допомогою почуттів. Іншу картину світобудови запропонував Франческо Патріці (1529-1597) у праці «Нова філософія Всесвіту». Світ для нього матеріальний, єдиний і нескінченний. Він не створений Богом, а існував вічно. На відміну від Телезіо Патріці вважав, що матерія не пасивна, світло і тепло уподібнюють її «потоку». Умовою існування матерії є простір і час. Примітне його вчення про «Єдиного» — Всесвіт, що одночасно є Бог і тому одушевлений. Використовуючи ідею Платона про світову душу, Патріці, по суті, «розчи- няв» Бога у Всесвіті.

Сміливу філософську концепцію, у центрі якої — «натуральна» людина, створив Мішель де Монтень (1533-1592). Вона заснована на скепсисі як методі пізнання. Його знамениті «Проби» (міркування про світ, людину, самого себе) спрямовані проти схоластики і церковної догми. Монтень заперечував безсмертя душі, релігію вважав вигадкою, необхідною для того, щоб тримати народ у вузді, захищав ідею «однорідності» людини і «наших братів тварин» — дітей «матері-Природи», мудрої наставниці людей. Останню він ототожнював з Богом, тобто поділяв пантеїстичні уявлення. Дійшовши висновку про невірогідність почуттєвого пізнання і відносності знання взагалі, проникнення в таємниці Природи він розумів як неустанне дослідження, нескінченний процес на шляху людства. Прихильник епікурейської етики, французький філософ відкидав релігійний аскетизм і безглузду надію на посмертне воззання, людини уготовано лише земне буття. Метою його він проголошував життя за законами Природи, прагнення до щастя і насолод, гармонійне задоволення духовних і фізичних потреб, тобто життя у всій його повноті.

Величезний резонанс мали погляди Джордано Бруно (1548-1600), що створив одну із самих радикальних і послідовних пантеїстичних систем епохи Ренесансу. Він розвивав вчення про єдиний і безмежний Всесвіт, що існує вічно, про подібність Землі і Небес, множинність світів. Важливі частини його системи — уявлення про зникнення протиріч у єдності Всесвіту, вчення про матерію як активний, творчий початок. Спираючись на античних атомістів, філософ висунув ідею «монад» (атомів), з яких складається матерія. За Бруно, атом, точка, Бог тотожні; Бог міститься у всіх речах. Здатність матерії-Бога до руху він назвав «душею Всесвіту», вважаючи все суще одушевленим. У нескінченному його різноманітті відбувається вічний і безупинний рух, що приводить до постійних змін, переселення душ, виникнення і загибелі речей та істот. Бруно був послідовним противником християнства. Він виключав теологію з пізнання світу, вважаючи, що віра несумісна з розумом. У його праці «Вигнання торжествуючого звіра» звучить гостра сатира на церковників. Однак, відкинувши релігію як непотрібну для мудреців, Бруно визнавав її необхідність для наставляння неосвічених мас. Соціально-політичні вимоги Бруно — ліквідація світської влади церкви, заклик до обов'язкової праці, активної творчої діяльності, що переконливо звучать у його вченні «про героїчний ентузіазм», припинення воєн і розбратів — відповідали настроям прогресивних сил суспільства. Погляди Бруно були засуджені церквою, а сам він страчений через *аутодафэ** у 1600 р.

Пантеїстичними були погляди Чезаре Ваніні (1585-1619). У працях «Амфітеатр вічного Провидіння», «Про чудесні таємниці Природи, цариці і богині смертних» він цілком поривав з теологією, відкидаючи догму про створення світу і безсмертя душі. Він вважав релігію засо-

бом поневолення народу і збагачення правителів і кліру, а релігійні почуття людей пояснював їх страхом перед невідомими силами Природи. У 1619 р. він був спалений на вогнищі інквізиції у місті Тулузі.

Найважливіше значення для виникнення нової картини світобудови мав розвиток астрономії. Справді революційну роль тут зіграв великий польський мислитель Миколай Копернік (1473-1543). Опанувавши стародавні мови, він одержав можливість читати в оригіналах старожитніх філософів, що дотримувались геліоцентричної системи. Оселившись у Фромборку (Фрауенбурзі), Копернік обрав своїм житлом одну з веж міської фортеці, що служила йому обсерваторією, і присвятив 40 років свого життя службовим обов'язкам каноніка і невтомним спостереженням небесних світил. Їх підсумки він виклав у книзі «Про обертання небесних сфер», опублікованої лише в самому кінці його життя. Це було перше в історії людства математичне обґрунтування ідеї, що раніше висловлювалася лише як здогад: Земля не є центром Всесвіту і не стоїть на місці (всупереч тому, що сказано в Біблії, а також у працях Арістотеля і Птолемея). Вона обертається навколо своєї осі і разом з іншими планетами — навколо Сонця, центрального тіла планетної системи. Вчення Коперніка позначило важливу історичну віху — початок нової астрономії і наукового пізнання світу. Однак треба було чимало часу і зусиль, щоб нова астрономія одержала загальне визнання. Вона наштотхнула на лютий опір богословів. Одним з перших апелюючи до Біблії, відкинув вчення польського мислителя Лютер. Також проти нього ополчилися діячі Контрреформації.

Відкриття Коперніка знайшли підтвердження в працях датського астронома Тіхо Браге (1546-1601). Істотний внесок у нову астрономію зробив видатний німецький учений Йоганн Кеплер (1571-1630), що відкрив закони руху планет. У працях «Нова астрономія» і «Світова гармонія» він уточнив обчислення Коперніка, довівши, що планети рухаються нерівномірно, по еліпсах (а не по колах і рівномірно, як думав Копернік). По-суті, у Законах Кеплера міститися, хоча ще нечітко, сформульований пізніше Ньютоном закон Всесвітнього тяжіння. Сміливо й рішуче на сторону польського вченого став Джордано Бруно. Не будучи математиком, він чисто умовлядно розширив Всесвіт (обмежений у Коперніка Сонячною системою), висловивши здогад про існування в безкрайньому Універсумі безлічі систем, подібних до Сонячної.

Вирішальну роль в обґрунтуванні геліоцентризму зіграли праці Галілео Галілея (1564-1642). Великий учений, людина широких інтересів і багатьох талантів, Галілей зробив безцінний вклад у пізнання реального світу. За допомогою сконструйованого ним телескопа він спостерігав небесні тіла, збільшені в 32 рази. Побачене приголомшило публіку: на Сонці виявилися плями, можна було заключити, що воно обертається; відкрилися нові зірки, віддалені від Землі, Чумацький шлях розпався на безліч світил; на Місяці чітко вимальовувалися гори, Юпітер мав чотири «місяці», Сатурн був оточений кільцями, мінялися фази Венери. Ці відкриття означали справжній переворот в уявленнях про Всесвіт. Валилися «ідеальні сфери» Арістотеля і Птолемея, світ переконався в істинності копернікіанства. Однак, у 1616 р. копернікіанство було засуджене. Намагаючись обійти заборони, Галілей вдався до компромісу, виступивши, як і Кампанелла, з вченням про «дві книги» — Святе Письмо і Природу. Трактат «Діалоги про дві найбільші системи світу — птолемеєву і копернікову», де розвивалося це вчення, написаний блискучою італійською мовою і мав великий успіх. Але в Італії він одразу був заборонений. А в 1633 р. відбувся судовий процес, на якому інквізитори змусили Галілея відмовитися від геліоцентризму. Пильна увага вченого зосередилося тепер на фізиці, у розвиток якої він також зробив величезний вклад.

Придушення вільної думки гальмувало подальший науковий пошук, але не могло зупинити його цілком. По-суті, це була справжня *Наукова революція** і природознавство, що розвивалося в атмосфері цієї революції, було також наскрізь революційним, кардинально змі-

нюючи тисячолітні уявлення про світ. Величезний крок вперед зробили різні галузі фізики — механіка, оптика, гідравліка. Важливе значення мали праці Кеплера, засновника сучасної механіки. Для її розвитку багато зробив і Галілей. Працею «Про рух вагомих тіл» італійський учений відкрив історію динаміки. Спростовуючи Арістотеля, він сформулював поняття кінематики (швидкості і прискорення), відкрив закон інерції і додавання сил, висловив ідею про відносність руху, розробляв закони падіння тіл, руху маятника. Вивчаючи властивості газів, Галілей, всупереч твердженням Арістотеля, довів, що повітря аж ніяк не легке, а важке тіло.

3. Культура Італії Високого і Пізнього Ренесансу. На рубежі XV—XVI ст. Італія вступила у смугу тривалої політичної й економічної кризи. Великі географічні відкриття спричинили до зміщення основних торгівельних шляхів з Азії до Європи в Атлантичний океан, що позбавило Італію становища посередника у великій міжнародній торгівлі. Також структура італійських міст-держав не дозволила їм об'єднатися саме у той час, коли Франція, Англія та Іспанія перетворились у сильні централізовані монархії. Починаючи з 1490-х рр. передова, квітуєча і все ще багата батьківщина Ренесансу виявилась беззахисною перед німецькими, французькими й іспанськими завойовниками. Всю першу половину XVI ст. на території Італії тривали війни, в яких провідні європейські держави боролись за світове панування. Недалекоглядна і своєкорислива політика римського первосвященника призвела до того, що у Флоренції був знищений республіканський лад, а сама Італія (крім Венеції) потрапила під владу Іспанії.

Все це не могло не вплинути на гуманістичну ідеологію й ренесансу культуру. Посилення державної влади у її самих недемократичних формах руйнувало етико-політичні ілюзії гуманістів й породжувало почуття несумірності ідеалу «божественної людини» з соціальною і політичною реальністю. Тому, не відмовляючись від цього ідеалу, поети і художники прагнули вивести його за межі антигуманної дійсності. Розквіт літератури і мистецтва супроводжувався послабленням громадянського пафосу й посиленням споглядальності. Велику роль стало відігравати зображення ідеальної людини у гармонії з ідеалізованою природою. Віра у безмежні можливості людини все більше поєднується з меланхолією й навіть песимізмом, породженим усвідомленням безсилля Італії перед новими викликами історії.

Як і в попередній період, в культурі Італії XVI — першої половини XVII ст. співіснували шари народної, ренесансної і церковної культури. Ренесанс переживає стадію найвищого злету в першій третині XVI ст. (Високий Ренесанс) і поступового вгасання до кінця сторіччя, хоча його традиції помітні й у першій половині XVII ст. У 1530-1540-і роки у мистецтві й літературі складається придворно-аристократична лінія *маньєризму**. В другій половині XVI ст. поряд з Ренесансом і маньєризмом активно впливає на суспільство церковна культура, що знову набирає значення в умовах католицької реакції. У першій половині XVII ст. придворно-аристократична культура і церковна зближуються в рамках стилістично єдиної культури Бароко.

Для культури Ренесансу XVI століття було не тільки найважливішим еволюційним етапом від найвищого творчого підйому до загибелі наприкінці сторіччя, але і часом розвитку вшир. Ренесанс пускає міцні корені вже на початку століття в більшості італійських держав. Множаться центри культури Ренесансу — Флоренція, Венеція, Мілан, Феррара, Мантуя, Урбіно, Рим, Неаполь; ширяться і сфери самої культури — не тільки гуманітарні знання, література і мистецтво, але і філософія, природничі науки, музика, театр. У рамках світських, раціоналістичних традицій Ренесансу в XVI ст. бурхливо розвивалося природознавство — математика, механіка, астрономія, медицина, біологія. У науці і мистецтві італійська мова тіснить латинь.

Особливо міцні позиції італійська мова завойовує в літературі — поезії, прозі, драматургії. Початок її формування сходить ще до XIV ст., до творчості Данте, Петрарки, Боккаччо, що писали на тосканському (флорентійському) діалекті — вольгаре, який у XVI ст. завойовує лі-

дерство серед безлічі місцевих діалектів Італії, стаючи загальнонаціональною мовою. Важливою стороною діяльності створеної у Флоренції у 1582 р. Академії делла Круска було складання першого великого словника італійської мови. Розвиток ренесансної культури стимулювало друкарство, яке в Італії почалося в 1470-1480-і рр. Розмахом видавничої справи особливо прославилася Венеція; діяльність друкарні Альда Мануція, що видавала праці античних авторів і гуманістичну літературу, набула європейського масштабу. Однак, в другій половині XVI ст. культура Ренесансу поступово вгасає, затиснута в лещата Контрреформації, у загальній атмосфері нетерпимості і гонінь на світськість, раціоналізм, вільнодумство.

Реформація і Контрреформація. Передреформаційний рух в Італії був пов'язаний з ім'ям *домініканця** Джіроламо Савонаролі (1452-1498), який виступив з проповідями у середині 1480-х рр., відкрито пророкуючи про покарання загрозою у пороках церкви та її майбутнє відновлення, обвинувачуючи всю Італію у гріхах і погрожуючи їй гнівом Господнім. Прихильність народу він завоював різким викриттям зіпсованих нравів, розкоші і розпусти верхів суспільства. У своєму монастирі св. Марка у Флоренції Савонарола провів важливі реформи: наполіг на строгому дотриманні обітничі некорисливості, розпорядився продати монастирські маєтки і заборонив будь-які прояви розкоші в одязі, харчуванні, у всьому чернечому побуті; зобов'язав ченців своїми трудами здобувати засоби до життя, у зв'язку з чим завів школи живопису, скульптури, архітектури і книжної мініатюри. Заохочував заняття науками, особливо богослов'ям, філософією й етикою; з метою кращого розуміння Святого Письма і пропаганди християнства серед іновірців заснував викладання давньогрецької, давньоєврейської і деяких східних мов. Авторитет Савонаролі зростає не тільки серед простолюду, але і серед освічених кіл флорентійського суспільства, у числі його шанувальників були відомі гуманісти Джованні Піко делла Мірандола, Анджело Поліціано, прославлені художники Сандро Боттічеллі, Фра Бартоломео, юний Мікеланджело та ін. У ньому бачили не просто проповідника, але — пророка, що вмів пророчити майбутні події, наприклад, французьке вторгнення в Італію восени 1494 р., що привело до вигнання Медичі з Флоренції. Характер повсякденного життя Флоренції під впливом Савонаролі різко змінився: зникла розкіш жіночих вбрань, припинилися азартні ігри, розгульне життя з бенкетами і співами, любовні пригоди, маскаради і карнавали. Флорентійці стали строго дотримуватись постів, відвідувати церкву, вільний час проводити за вивченням Біблії, читати милосердя, навіть повертати «неправедно придбане» ремеслом купця або лихваря. У карнавальні дні 1497 і 1498 рр. були влаштоване спалення «суєти» — блазнівських убрань, масок, гральних костей, непристойних книг і малюнків і всього того, що було атрибутом веселих свят і забав.

Втім, реформи Савонаролі викликали невдоволення впливових кіл флорентійського суспільства. Їх союзником став папський Рим, що його Савонарола за моральну розбещеність уподібнював Вавілону, і який безуспішно намагався купити прихильність свого шаленого викривача проповідями вищих церковних посад. Папа Александр VI домагався від Савонаролі припинення проповідей; навесні 1497 р. він відлучив його від церкви, у відповідь той відмовився визнати відлучення законним і заявив про своє право апелювати до Вселенського собору. Під загрозою папського інтердикту флорентійська синьйорія заборонила йому виступати з проповідями. У квітні 1498 р. вороги Савонаролі влаштували грандіозну провокацію: для встановлення правоти йому запропонували піддатися Божому судові — іспитові вогнем, яке, втім, не відбулося. Народ відсахнувся від Савонаролі, обвинувативши його в боягузтві; його прихильники були деморалізовані. Розлючена юрба захопила монастир і ув'язнений Савонарола був підданий катуванням, після яких він і двоє його соратників були засуджені на смерть як еретики, повішені і спалені. Однак, ідеї морального очищення, релігійного оновлення і реформи церкви стали на початку XVI ст. характерною рисою умонастроїв самих різних верств.

Особливо великих масштабів реформаційні виступи набули у Південній Італії, де вони одержали чітко виражений антипапський та антиіспанський характер. Неаполь став одним з головних центрів Реформації. У 1530-і роки тут розгорнулася діяльність гуртка Хуана де Вальдеса, що осмислював з гуманістичних позицій основи християнської віри і, подібно іншим реформаторам, розвивав тезу про необхідність скасування церковної ієрархії. Популяризацією ідей Вальдеса в народі займався відомий проповідник Бернардіно Окіно, що поділяв також антицерковні позиції німецьких і швейцарських реформаторів. Як наслідок, вогнища реформаційного руху виникли в Луцці і Флоренції, Венеції і Феррарі, ряді інших міст. До протестантських доктрин лютеранства, кальвінізму, цвінгліанства, а також до сформованої на італійському ґрунті «філософської ересі» виявили інтерес освічені кола італійського суспільства, включаючи представників гуманістичної інтелігенції. Звідси одна з особливостей Реформації в Італії, що проявилася в тісному переплетенні релігійних і філософських ідей і помітному впливі гуманізму на реформаційні теорії. З іншого боку, ідеї Реформації знаходили численних прихильників у середовищі трудового народу, де зберігалися традиції середньовічних ересей *альбігойців** і вальденсів. Тут були і свої проповідники, створювалися секти, а релігійні ідеї одержували соціальну інтерпретацію.

Не завжди ці дві течії зливалися в єдине русло реформаційного руху. Теоретичне осмислення реформаційних вчень, характерне для гуртків, що включали представників аристократії, кліру, купецької верхівки, інтелігенції, не мало чіткої практичної орієнтації і було дуже строкатим в ідейному відношенні. Роздробленість сил Реформації, що не вилилася в Італії у великий соціальний рух, полегшила перемогу церкви, яка перейшла в активний наступ після *Тридентського собору**. Незабаром *Контрреформація**, розгорнувшись в Італії, задушила не тільки Реформацію, але і світську культуру Ренесансу. Діючий з 1559 р. «Індекс заборонених книг» наклав заборону на багато видатних творів літератури («Декамерон» Боккаччо, праці Валли, Макіавеллі, Аретіно та ін.). Могутнім знярядям Контрреформації став орден єзуїтів. Впроваджені в 1542 р. суди інквізиції за іспанським зразком відрізнялися витонченою жорстокістю. На багаттях інквізиції гинули не тільки проповідники народних ересей і прихильники протестантизму, але і борці за світське вільнодумство. В цілому у кінці XVI — перших десятиліттях XVII ст. в Італії склалася ядушлива атмосфера католицької реакції, коли переслідувався будь-який прояв вільнодумства, а стеження і доноси стали нормою повсякденного життя. Католицьке благочестя знову проголошувалось вищою чеснотою. Але й у цій вкрай несприятливій для розвитку культури і науки обстановці Італія висунула яскравих і сміливих мислителів — Бруно, Галілея, Кампанеллу.

Пізній гуманізм. Гуманістичне вчення про людину, її земне призначення, місце в природі і суспільстві в XVI ст. переживає нову фазу розвитку, збагачуючись досягненнями не тільки у сфері гуманітарних знань, але й в області природознавства і натурфілософії. Напрямки, що склалися в гуманізмі XV ст., у XVI ст. трансформуються і синтезуються, входять своїми основними принципами в єдину систему ренесансного світогляду. Громадянський гуманізм впливає на політичну і соціальну думку XVI ст., а також на історіографію.

Флорентієць Нікколó Макіавеллі (1469-1527) висунув ідею «сильного государя», здатного вирішити задачу створення єдиної централізованої держави в Італії. Центральною проблемою його праць, особливо трактату «Государ», є проблема особистості, що творить історію. Мислитель вірив у титанічні можливості людини і закликав рішуче відкинути середньовічні уявлення про те, «наче діла світу рішаються долею і Богом» і «що люди, з їх розумом, нічого змінити у цьому не можуть». У першу чергу необхідно відокремити політику від християнської моралі, яку Макіавеллі вважав соціально шкідливою і навіть аморальною, оскільки саме християнство «зробило світ слабким й віддало його під владу негідників». Однак, надалі стає зрозуміло, що реальна політика сильною особистістю відособлена від будь-якої моралі, у тому

числі й гуманістичної. Саме на цьому засноване поширене уявлення про аморалізм флорентійського політолога й історика. Однак, автор «Государя» не був циніком й мізантропом. Суперечності між загальнолюдською мораллю й політикою осмислювались ним як трагічні протиріччя часу.

В «Історії Флоренції» Макіавеллі пов'язував громадянські свободи з активністю народу, а багато недоліків республіки вважав наслідком своєкорисливих політичних намірів знаті. Відводячи головну роль в історичному процесі народові, він підкреслював і роль сильної особистості. Творцем «нового принципату» — держави, не схожої ні на абсолютистські держави, що існували в Європі, ні на регіональні італійські монархії, може стати лише герой, яскрава особистість, наділена розумом і волею, здатністю тверезо оцінювати дійсність і приймати правильні рішення. Ці якості необхідно розвивати не тільки «новому государю», але кожній людині, щоб успішно протистояти Фортуні. Яскравою стороною світогляду Макіавеллі був послідовний антиклерикалізм. Головне зло Італії, протягом багатьох сторіч позбавленої державної єдності, він бачив у претензіях католицької церкви на світську владу. Церква, в його уявленні, є реакційна сила ще і тому, що підтримує в народі марновірства і забобони. У комедії «Мандрагора» — гостро сатиричному творі в дусі традицій Боккаччо — Макіавеллі вивів образ ченця як носія торжествуючої дурості, лицемірства і зла.

Епоха Високого Ренесансу стала новим етапом у розвитку не тільки суспільно-політичної, але й етичної та естетичної думки. Яскравий приклад — твір «Придворний» Бальдассаре Кастільоне (1478-1529). Виходець зі стародавнього феодального роду, Кастільоне багато років провів при дворі правителя Мантуї і Урбіно. У «Придворному» він не тільки відобразив нрави двору урбінського герцога, але й синтезував досягнення гуманістичної думки, особливо етичних й естетичних вчень. У Кастільоне ідеал людини втілюється у придворному, що є беззастережно відданий своєму сеньйору і в той же час зберігає гідність і незалежність. Він є аристократичним у способі життя й манерах поведінки, але позбавлений панської пихатості. Придворний повинен мати імпозантну зовнішність і шляхетну душу — Кастільоне поєднує ці властивості в понятті «трація» і вважає, що вони можуть бути вироблені вихованням, освітою, вправами. Його придворний відрізняється поміркованістю і гармонією в судженнях, манерах, вигляді, тонким смаком. Ідеал утопічний, і це усвідомлював сам Кастільоне, відзначаючи, що при дворах панують «заздрість і злостивість, дурні нрави і всілякі пороки».

Важливим напрямком у розвитку ренесансного світогляду стала соціально-утопічна думка, що виражена в творах Антоніо Бручолі, Франческо Доні, Ортензіо Ландо та ін. Їх відрізняє різко критичне ставлення до існуючих суспільних порядків, прагнення зрозуміти причини соціальних виразок і військово-політичних поразок Італії. Доні ставить під сумнів справедливість суспільного ладу, заснованого на приватній власності, і висуває проекти ідеального суспільства, де панують комунa і обов'язкова праця. Утопісти XVI ст. ратують за розумну організацію життя людей, що втілює гуманістичні принципи, найважливіші з яких — освіта і моральне вдосконалення.

Військово-політична криза кінця XV—XVI ст. не тільки не зупинила, а навпаки — підштовхнула формування самосвідомості італійського народу, що дало ідеологічний зміст й історичну форму могутньому культурному піднесенню, яке одержало назву Високий Ренесанс. Італійські війни і феодально-католицька реакція привели до крайнього загострення історичних суперечностей культури Ренесансу, але наслідком цього стало максимальне розкриття закладених у ній естетичних можливостей і трагічне поглиблення властивих їй індивідуалістичних ідеалів. Саме цей час породив титанів Ренесансу і спонукав їх до створення найвищих, у певному сенсі абсолютних художніх цінностей. Література і мистецтво цього часу пізнавали найзагальніші і найсуттєвіші закономірності буття, але відображали їх не у формах повсякденності, а крізь призму ідеалу вищої краси й гармонії, втіленням яких стали ідеалізована

природа і внутрішньо вільна, всебічно розвинена універсальна людина. Краса трактувалась як абсолютно необхідне вираження істинної сутності буття, як здійснення гармонії між тілом і духом, почуттям і розумом, свободою і необхідністю.

Натомість Пізній Ренесанс, що наступив у 1530-х рр., характеризується глибокою кризою класичного ренесансного гуманізму, пов'язаною з наступом феодално-католицької реакції. Папська курія, що у XV — на початку XVI ст. проявляла терпимість до вільнодумства гуманістів і митців, тепер впроваджує сувору цензуру, прямо втручаючись у культурні процеси. Праці гуманістів засуджуються, послаблюється просвічене меценатство. Література і мистецтво перетворюються у засіб розважання придворної знаті, що відкриває дорогу епігонству й формалізму. Загальний образ художньої культури визначають вже не окремі митці, а жанри і стилі, в рамках яких здійснюються спроби не тільки закріпити, але й законсервувати естетичні досягнення попередньої епохи, перетворивши їх у свого роду класицистичну норму і догму.

Література. Найбільш повним вираженням ідеалів літератури Високого Ренесансу, його культу краси, гармонії і свободи була творчість Лудовіко Аріосто (1474-1533). Він виховувався при дворі герцогів феррарських, бачив розкішні свята з рицарськими турнірами й куртуазними ритуалами, на яких також вперше ставились комедії Плавта і Теренція в перекладах італійською мовою. Ці враження відобразились на його драматургічній та поетичній творчості. Аріосто — автор комедій «Скриня», «Чорнокнижник», «Звідниця», яким властива ренесансна життєрадісність, гумор, іронічне ставлення до дійсності, реалістичність. Велике місце у п'єсах відведено слугам, які переважають панів здоровим глуздом й розумінням житейських проблем. Головне місце у творчій спадщині поета займає поема «Шалений Роланд». Розпочавши її як продовження «Морганте» Пульчі і «Закоханого Роланда» Боярдо, Аріосто, втім, мало турбувався про безпосередній розвиток сюжету своїх попередників. Центральною темою його епопеї стало безумство Роланда як фатальний наслідок його любові до зрадливої Анджеліки, що закохалася в сарацінського вояка Медора. З неперевершеною майстерністю Аріосто зобразив муки ревнивого героя, які, зрештою, позбавляють його розуму. Приятель Роланда Астольфо відправляється на пошуки розуму і знаходить його на Місяці; там зберігається втрачений глузд багатьох людей у спеціальних судинах з етикетками, де вказані імена власників. Повернувшись, Астольфо змушує друга вдихнути в себе з посудини глузд і Роланд, забувши про кохання до негідної красуні, стає самим собою — епічним рицарем.

Ідея руху, мінливості, розвитку, така близька серцю й думам діячів Ренесансу, проймає весь твір Аріосто. Блискучі битви, пригоди, відчайдушні втечі, погоні змінюються немов у калейдоскопі. Зображаючи все це з невичерпною винахідливістю, поет прагнув піднести дійсність над похмурою повсякденністю, оспівати світ істинної людяності, свободи і краси. В поємі органічно поєдналися найрізноманітніші мотиви: з середньовічного епосу й куртуазного роману, з античних поезій та італійських новел. Автор славить усі рицарські чесноти, хоч би кому вони належали — християнинові чи сарацінові, й ця хвала не поставлена на риторичні котурни; мова оповідача схвильована, він мовби захлинається від захвату, повторюється, не цураючись просторіччя, і все це зігріте, осяяне добродушним гумором, тонкою іронією і смутком: не повернути вже, не відродити куртуазної романтики, адже дедалі сильніше опановують світом не рицарські, а лихварські ідеали.

Крім рицарської поеми, в італійській літературі розвиваються й інші жанри. «Аркадія» Якопо Саннадзаро, написана на початку XVI ст., започаткувала пасторальний жанр. У поємі дане ідеалізоване уявлення про гармонію людини і природи. Продовжувачем традицій реалістичної новели Боккаччо був Маттео Банделло (1485-1561). У його новелах відобразилися не тільки літературні традиції, але і повна трагізм дійсність епохи Італійських воєн. Банделло приваблювала гра людських пристрастей, наприклад, тема Ромео і Джульєтти, запозичена в нього пізніше Шекспіром. Однак, світогляд письменника вже позначений втраченою гармонічно-

го сприйняття життя; для нього безумство людства уявляється нормою, а трагізм історії — нудною і обтяжливою повсякденністю. Великим новелістом і драматургом був Джіралді Чінціо (1504-1573). Його героїв відрізняють шляхетність і піднесені почуття, однак, на відміну від Боккаччо і навіть Банделло, твори Чінціо відзначені релігійно-моралізаторською тенденцією, зв'язаною з ідеологією Контрреформації. Він також є автором п'єси «Орбекка» — першої «правильної» трагедії європейського театру, структура якої підлегла правилу трьох єдностей: часу, місця й дії, а сюжет і художні засоби — завданню потрясати глядачів зображенням «великого і жахливого». Значною популярністю користувався збірник новел «Бесіди про коханця» (1548) колишнього ченця Аньоло Фіренцуоли. Його герої насолоджуються сільським життям і на лоні природи віддаються забавам кохання й міркуванням про літературу, проявляючи при цьому відмінний смак і хорошу освіту. У передмові до збірника представлені роздуми про двох Венер, земну і небесну. Хоча автор віддає першість любові небесній, зміст самих новел присвячений переважно почуттєвому коханню.

Висока оцінка людської особистості й індивідуальності, притаманна гуманізму, покликана до життя появу нового жанру — літературних мемуарів, автори яких крізь призму власної біографії досліджували епоху, в якій їм випало жити. Один з видатних творів мемуарної літератури XVI ст. — «Життєпис» художника Бенвенуто Челліні, написаний у 1560-і рр. Книга Челліні оповідає про його бурхливе, повне драматичних подій життя, підлегле головній меті — Творчості. Ремісник, що став знаменитим ювеліром і скульптором, Челліні з великим емоційним напруженням описує свої творчі муки і перемоги; особливо виразне його оповідання про лиття статуї «Персей». У «Життєписі» оупуко змальована могутня особистість, що втілила риси ренесансного ідеалу людини.

Самою великою постаттю в літературі Пізнього Ренесансу був Торквато Тассо (1544-1595), придворний поет герцогів феррарських, автор епічної поеми «Звільнений Єрусалим». В основі поеми — історичні події, зв'язані з облогою й взяттям Єрусалима хрестоносцями, а на її композиції позначився вплив «Іліади». В ідейній спрямованості твору Тассо відбилася криза гуманістичного світогляду в умовах католицької реакції. Боротьбу добра і зла тут уособлюють воюючі загони християн і *сарацинів**. Домінантою звучить ідея християнського обов'язку. Людина не постає в поемі вільною і могутньою у своїх земних діяннях, але цілком підлегла силі божественного промислу. Втім, відійшовши від гуманістичного розуміння людини, Тассо в той же час залишився вірним традиціям Ренесансу, розкриваючи багатство людських почуттів, що виявляються в коханні героїв поеми, рицарів Рінальдо і Танкреда, до сарацинських дівчат. Духові аскетизму, що панує в християнському війську, протиставляється почуттєве кохання цих героїв.

Театр і музика. На розвиток драматургії і театру сильний вплив зробили Плавт і Теренцій. Вже одна з перших комедій — «Каландро» кардинала Біббіні (поч. XVI ст.) мала гучний успіх. Запозичення з Плавта сполучалися в ній зі спостереженнями над дійсністю, тут відверто оспівувалася почуттєва любов. Мотиви селянського життя послужили сюжетною основою для комедії «Білора» Анджело Беольо (Рудзанте). Ця й інші його «селянські» комедії перейняті народним гумором, іноді в них відчувається і соціальний протест. В другій пол. XVI ст. десятки комедій вийшли з-під пера Джованні Марія Чеккі і Джамбаттісти делла Порта. У комедіях останнього поряд з реалістичною основою помітні маньєристичні тенденції. Лінію сатиричної комедії, почату «Мандрагорою» Макіавеллі, у цей період продовжив «Підсвічник» Джордано Бруно. Також відроджуються жанри трагедії і комедії. Першими трагедіями були «Розамунда» Джованні Ручеллаї і «Софонісба» Джанджорджо Тріссіно, створені на початку століття. Сюжет першої побудований на викладеній Павлом Дияконом легенді про любов лагонбардського короля Альбоїна до королеви Розамунди. Трагедія буяє сценами жаху. «Софонісба» спокійніша і більшою мірою наслідує грецьку трагедію. У драматургії другої половини

ни XVI ст. все частіше віддається перевага іншим жанрам — пасторалі і мелодрамі, зв'язаним з придворним театром, а також народній *комедії дель арте**. З пастушачих драм особливо прославилися «Амінта» Торквато Тассо і «Вірний пастух» Джованні Баттісти Гваріні. Новий вид театрального мистецтва — комедія дель арте — виник у середині XVI ст. і швидко набирав силу, набуваючи широкої популярності у першій половині XVII ст.

Найбільшим італійським композитором XVI ст. був Джованні Палестріна (1525-1594), капельмейстер у соборі св. Петра в Римі. Видатний майстер поліфонії, святкового хорового співу *a capella**, він обновив *мадригал**, надав нових форм церковному співу. Увібравши досягнення нідерландської музичної школи, Палестріна намітив перехід від *поліфонії** до гомофонії. Його величезна творча спадщина включає більше ста мес, кілька сотень *мотетів** і мадригалів.

Мистецтво. Образотворче мистецтво й архітектура Високого Ренесансу, що досягло вершин у творчості Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело і Браманте, було відзначене рисами узагальненості і героїчної могутності образів, урівноваженістю частин і цілого, гармонією суперечливих елементів. Відкриває епоху Леонардо да Вінчі (1452-1516) — геніальний художник і вчений, інженер і мислитель. Він народився в родині багатого нотаріуса; формувався як митець, навчаючись в Андреа дель Верроккьо у 1467-1472 рр. Методи роботи у флорентійській майстерні того часу, де праця художника була тісно поєднана з технічними експериментами, а також знайомство з астрономом П. Тосканеллі сприяли зародженню наукових інтересів юного Леонардо. В ранніх творах 1470-х рр. (голова ангела в «Хрещенні» Верроккьо, «Благовіщення», «Мадонна Бенуа») він збагачує традиції живопису Ранняго Ренесансу, підкреслюючи плавну об'ємність форм м'якою світлотінню, оживляючи обличчя тонкою, ледь вловимою посмішкою. У «Поклонінні волхвів» (1482) Леонардо перетворює релігійний образ у дзеркало різноманітних людських емоцій, розробляючи новаторські методи рисунка. Фіксує результати незліченних спостережень у начерках, ескізах і натурних студіях (італійський олівець, срібний олівець, сангіна, перо й інші техніки), Леонардо домагається рідкісної гостроти в передачі міміки обличчя (прибігаючи часом до *гротеску** й карикатури), а будову і рухи людського тіла приводить в ідеальну відповідність з драматургією композиції.

На службі у правителя Мілана Лодовіко Моро (з 1481) Леонардо виступає в ролі військового інженера, гідротехніка, організатора придворних свят. Понад 10 років він працює над монументом Франческо Сфорца, батька правителя; повна пластичної сили глина модель пам'ятника в натуральну величину не збереглася (зруйнована при взятті Мілану французами у 1500 р.) і відома лише за підготовчими етюдами. На цей період припадає творчий розквіт Леонардо як живописця. У «Мадонні в скелях» (1483-94) улюблена майстром найтонша світлотінь («сфумато») постає новим ореолом, що приходить на зміну середньовічним німбама: це рівною мірою і безственно-людське, і природне таїнство, де скелястий грот, відображаючи геологічні спостереження Леонардо, відіграє не меншу драматичну роль, ніж фігури святих на передньому плані. У трапезній монастиря Санта-Марія делле Граціє Леонардо створює розпис «Темна вечеря» (1495-97; через ризикований експеримент, на який пішов майстер, застосувавши для фрески олію в суміші з темперою, робота дійшла до нас в досить ушкодженому вигляді). Високий релігійно-етичний зміст образу, де представлена бурхлива, суперечлива реакція учнів Христа на його слова про зраду, виражений в чітких геометричних закономірностях композиції, що владно підкоряє собі не тільки намальоване, але і реальний архітектурний простір. Ясна сценічна логіка міміки й жестів, а також хвилюючо-парадоксальне, як завжди в Леонардо, поєднання строгої раціональності з нез'ясовною таємницею зробили «Темну вечерю» одним із самих значних творів в історії світового мистецтва. Займаючись також архітектурою, Леонардо розробляє різні варіанти «ідеального міста» і центрально-купольного храму.

В Флоренції Леонардо працює над розписом у Палаццо Веккьо («Битва під Анґ'ярі», 1503-06; не закінчений і не зберігся, відомий за копіями з картону, а також за недавно виявленим ескізом), що стоїть біля джерел батального жанру в мистецтві нового часу; смертельна лють війни втілена тут в несамовитій сутічці вершників. У найбільш відомій картині Леонардо, портреті Мони Лізи (так званої «Джоконди», 1503) образ багатой городянки постає таємничим уособленням природи як такої, не втрачаючи при цьому чисто жіночого лукавства; внутрішньої значущості композиції надає космічно-величний і в той же час тривожно-відчужений пейзаж, що тоне в холодному серпанку. У розписі «Свята Анна з Марією і дитиною Христом» (1500-07) якимсь підводиться підсумок пошукам Леонардо в галузі світло-повітряної перспективи, тонального колориту (з переважанням прохолодних, зеленуватих відтінків) і гармонійної пірамідальної композиції. Разом з тим, це гармонія над безоднею, оскільки група святих персонажів, спяних сімейною близькістю, представлена на краю прірви. Остання картина Леонардо, «Святий Іоанн Хреститель» (1515-17) повна еротичної двозначності: юний Предтеча виглядає тут не як святий аскет, але як повний почуттєвої принади спокусник. У серії малюнків із зображенням всесвітньої катастрофи (цикл з «Потопом», 1514-16) роздуми про тлінність і нікчемність людини перед могутністю стихій поєднуються з раціоналістичними уявленнями про циклічність природних процесів, що передбачають «вихрову» космологію Р. Декарта.

Найважливішим джерелом вивчення поглядів Леонардо да Вінчі служать його записні книжки і рукописи (понад 7 тис. аркушів), написані на вольгаре. Мистецтво і наука для нього були зв'язані нерозривно. Віддаючи в «суперечці мистецтв» пальму першості живопису як найбільш інтелектуальному, на його думку, видові творчості, майстер розумів його як універсальну мову (подібну до математики в сфері наук), що втілює все різноманіття світобудови за допомогою пропорцій, перспективи і світлотіні. «Живописне мистецтво, — пише Леонардо, — це наука і законна дочка природи, родичка Бога». Вивчаючи природу, досконалий художник-натураліст тим самим пізнає «божественний розум», схований під зовнішньою оболонкою природи. Вступаючи у творче змагання з цим божественно-розумним початком, художник тим самим утверджує свою подобу верховному Творцеві. Оскільки він «має спочатку в душі, а потім в руках» «все, що існує у Всесвіті», він теж є «якимось богом».

Творчість Рафаеля Санти (1483-1520) стала своєрідним підсумком попереднього розвитку ренесансного мистецтва. Для нього характерне прагнення до синтезу, художньої узагальненості. В картинах, фресках, графіці Рафаеля, відзначених шляхетною простотою і гармонією, сполученням реального й ідеального, відобразилося почуття краси і радості земного буття. Він довів до досконалості майстерність композиції, домірності цілого і кожної його частини. У численних зображеннях Мадонни, вивчених ліризму, тонкої натхненності, досконалості, Рафаель утверджує гармонію Всесвіту і людини. Психологічно складний і величний образ Марії — покровительки людства — знайшов втілення в одній з його пізніх робіт — «Сікстинській Мадонні». У створених Рафаелем портретах сучасників індивідуальні характеристики сполучаються з уявленнями про ідеальну людину Ренесансу (особливо виразний портрет Бальдассаре Кастільоне). Його фрески Станци делла Сеньятура у Ватикані («Диспут», «Афіньська школа», «Парнас», «Мудрість, поміркованість і сила») демонструють композиційну досконалість, чіткий ритм фігур, рівновагу простору і фігури. У них з особливою силою втілюється властивий Рафаелю пафос життєствердження, радісного почуття свободи і духовної могутності людини.

У культурі XVI ст. особливе місце займає Мікеланджело Буонарроті (1475-1564), що зробив величезний вклад у розвиток живопису, скульптури, архітектури. Ледь навчившись читати і рахувати, він став учнем художників братів Гірландайо. Незабаром Мікеланджело почав працювати над скульптурами для колекції Медичі і привернув увагу Лоренцо Чудового, який

оточив себе найбільш видатними людьми свого часу. Тут були поети, філологи, філософи, коментатори, такі, як Фічіно, Анджело Поліціано, Піко делла Мірандола. Сприйняття Мікеланджело реальності як втіленого в матерії Духа безсумнівно сходить до їхніх ідей. Для нього скульптура була мистецтвом «вчленовування» чи «звільнення» фігури, «ув'язненої» в кам'яному блоці. Деякі з головних ідей кола Лоренцо Медичі послужили джерелом натхнення і мук Мікеланджело в його подальшому житті, зокрема протиріччя між християнським благочестям і язичеською чуттєвістю. Вважалося, що язичеська філософія і християнські домати можуть бути примирені; що всі знання, якщо вони правильно зрозумілі, є ключем до божественної істини. Фізична краса, втілена в людському тілі, є земним проявом краси духовної. Тілесна краса може прославлятися, однак цього недостатньо, тому що тіло — в'язниця душі, що прагне повернутися до свого Творця, але може здійснити це тільки в смерті. Згідно Піко делла Мірандола, протягом життя людина має свободу волі: вона може піднятися до ангелів чи зануритися у несвідомий тваринний стан.

У кінці 1490-х рр. Мікеланджело створив два великих твори. Перший з них — статуя «Вахха» в людський ріст, призначена для кругового огляду. П'яного бога вина супроводжує маленький сатир, що ласує виноградним гроном. Вахха ніби готовий упасти вперед, але зберігає рівновагу, відхиляючись назад; його погляд звернений на чашу з вином. Мускулатура спини виглядає пружною, але розслаблені м'язи живота і стегон демонструють фізичну, а значить і духовну слабкість. Скульптор домігся вирішення важкого завдання: створити враження нестійкості без композиційної нерівноваженості, що могла порушити естетичний ефект. Більш монументальний твір — мармурова «П'єста». Ця тема була популярна в епоху Ренесансу, але тут вона трактується досить стримано. Смерть і скорбота немов перебувають у мрамурі, з якого випіплена скульптура. Співвідношення фігур таке, що вони утворюють низький трикутник, точніше, конічну структуру. Оголене тіло Христа контрастує з пишними, багатими світлотінінними шатами Богоматері. Мікеланджело зобразив Богоматір молодію, немов це не Мати і Син, а сестра, що оплакує передчасну смерть брата. Ідеалізацію подібного роду використовував Леонардо да Вінчі й інші художники. Крім того, Мікеланджело був гарячим шанувальником Данте. На початку молитви св. Бернарда в останній канціні Божественної комедії говориться: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» — «Богоматір, дочка свого Сина». Скульптор знайшов ідеальний шлях для вираження в камені цієї глибокої теологічної думки.

У 1501-04 рр. для Флоренції Мікеланджело створив мармурову статую «Давида». Колосальна фігура заввишки майже 5 м разом з п'єдесталом повинна була стояти в соборі. Образ Давида був традиційний у Флоренції. Донателло і Верроккіо створили бронзові скульптури юнака, що вбив чудесним чином велетня, голова якого лежить біля його ніг. На відміну від них Мікеланджело зобразив момент, що передує сутичці. Давид стоїть з перекиненою через плече працею, стискаючи в лівій руці камінь. Права частина фігури напружена, у той час як ліва злегка розслаблена, як в атлета, готового до дії. Образ Давида мав особливий смисл для флорентійців, і скульптура Мікеланджело привернула загальну увагу. «Давид» став символом вільної і пильної республіки, готової перемогти будь-якого ворога. Місце в соборі виявилось невідповідним, і комітет промадян ухвалив, що скульптура повинна охороняти головний вхід до будівлі уряду, палаццо Веккіо, перед яким тепер знаходиться її копія. У ці роки був задуманий ще один великий державний проект: Леонардо да Вінчі і Мікеланджело було доручено створити дві величезні фрески для залу Великої Ради в палаццо Веккіо на тему історичних перемог флорентійців біля Ангіарі і біля Кашина. Збереглися тільки копії картону Мікеланджело «Битва біля Кашина». На ньому була зображена група солдатів, що кидаються до зброї в той час, як на них раптово напали вороги під час купання в ріці. Сцена нагадує «Битву кентаврів»; на ній зображені оголені фігури у всіляких позах, що представляли для майстра більший інтерес, ніж сам сюжет.

У 1503 р. Юлій II зайняв папський престол. Прагнувши використати мистецтво з метою пропаганди, як він почав спорудження нового собору св. Петра, ремонт і розширення папської резиденції за зразком римських палаців і віпл, розпис папської капели і підготовку чудової гробниці для самого себе. Проект собору був доручений великому архітектору Донато Браманте, а Мікеланджело одержав замовлення на розробку проекту грандіозної гробниці, який, однак не був реалізований — із запланованих 40 статуй він завершив тільки три: фігури двох рабів і статую Мойсея. «Раб, що рве пута» зображений у різкому повороті; «Умираючий раб» слабкий, він немов намагається піднятися, але в безсиллі завмирає, схиливши голову під заломленою назад рукою. «Мойсей» дивиться вліво: у ньому немов закипає лють, коли він побачив поклоніння золотому тельцю. Права частина його тіла напружена, до боку притиснуті скрижалі, а різкий рух правої ноги підкреслений перекинутим через неї драпіруванням. Цей велет усоблює *terribilita*, «застрашливу силу».

Непостійний папа постійно відволікав великого майстра іншими завданнями. Так, у 1508-12 рр. Мікеланджело зробив розпис плафону Сікстинської капели у Ватикані, присвячений тематиці «Книги Буття». Це дуже складна структура, що складається з намальованих елементів архітектурної декорації, окремих фігур і сцен. Загальноприйнята інтерпретація основних християнських ідей, вкладених у цей розпис, полягає в наступному. Зображення розпадаються на три основні групи: сцени з «Книги Буття», пророки і сивілли, і сцени в пазах склепіння. Сцени з «Книги Буття», як і композиції на причілках, розташовані в хронологічному порядку, від вітваря до входу. Вони розпадаються на три триади. Перша зв'язана зі створенням світу. Друга — «Створення Адама», «Створення Єви», «Спокуса і Вигнання з раю» — присвячена створенню людства і його рихопадінню. Остання оповідає про історію Ноя, що закінчується його сп'янінням. Не випадково Адам у «Створенні Адама» і Ной у «Сп'янінні Ноя» знаходяться в однаковій позі: у першому випадку людина ще не має душі, у другому вона від неї відмовляється. Таким чином, ці сцени показують, що людство не один раз, а двічі позбавлялося божественного благовоління.

У чотирьох вітрилах склепіння знаходяться сцени «Юдіфь і Олоферн», «Давид і Голіаф», «Мідний змій» і «Смерть Амана». Кожна з них — приклад таємничої участі Бога в спасінні свого обраного народу. Про цю божественну допомогу оповідали пророки, вішуючи пришестя Месії. Кульмінацією розпису є екстатична фігура Іони, розташована над вітварем і під сценою першого дня творіння, до якого звернений його погляд. Іона є провісником Воскресіння і вічного життя, тому що він, подібно Христу, що провів три дні в гробниці перед вознесінням на небо, провів три дні у череві кита, а потім був повернутий до життя. Через участь у месії біля вітваря внизу віруючі причащалися до таємниці обіцяного Христом спасіння. Розповідь будується в дусі героїчного і піднесеного гуманізму: і жіночі і чоловічі фігури виповнені мужньою силою. Фігури оголених, що обрамляють сцени, свідчать про особливості смаку Мікеланджело і його реакції на класичне мистецтво: узяті разом, вони являють собою енциклопедію положень оголеного людського тіла. Мікеланджело не був схильний до спокійного ідеалізму скульптури Парфенону, але волів могутній героїзм елліністичного і римського мистецтва, що виразився у великій, повній пафосу скульптурній групі «Лаокоон», знайдений в Римі у 1506 р.

У 1536-41 рр. Мікеланджело працював над вітварним розписом Сікстинської капели на тему Страшного суду. Якщо традиційно композиція «Страшного суду» будувалася з декількох окремих частин, то у Мікеланджело вона являє собою овальний вир оголених мускулістих тіл. Фігура Христа, що нагадує Зевса, розташована нагорі; його права рука піднята в жесті прокльону тим, хто знаходиться ліворуч від нього. Твір наповнений могутнім рухом: кісточки встають з землі, врятована душа піднімається нагору по гірлянді з троянд, чоловік, якого диявол тягне вниз, у жаху закриває обличчя руками. «Страшний суд» став відображенням зростаючого песимізму Мікеланджело. Одна деталь «Страшного суду» свідчить про його похму-

рий настрої і представляє його гіркий «підпис». Біля лівої ноги Христа знаходиться фігура св. Варфоломія, що тримає в руках власну шкіру (він прийняв мученицьку смерть, з нього живцем здерли шкіру). Риси обличчя святого нагадують П'єтро Аретіно, що пристрасно нападав на Мікеланджело через те, що вважав непристойним його трактування релігійного сюжету (пізніше художники намалювали драпірування на оголених фігурах зі «Страшного суду»). Обличчя на знятій шкірі св. Варфоломія — автопортрет художника. Все це свідчить про те, що в Мікеланджело формується власне уявлення про християнство, яке виразилося в його малюнках і віршах. Спочатку воно живилося ідеями гуртка Лоренцо Чудового, заснованими на невизначеності тлумачень християнських текстів. В останні роки життя Мікеланджело відкидає ці ідеї. Його займає питання, наскільки мистецтво відповідне християнській вірі і чи не є воно недозволеним і зарозумілим суперництвом з єдиним законним й істинним Творцем?

У XVI ст. поряд із Флоренцією і Римом провідним художнім центром Італії стає Венеція. Венеціанська школа живопису досягла яскравого розквіту у творчості видатних художників — Джорджоне і Тіціана. Джорджоне (1477-1510) утверджував ідею єдності людини і природи, створив гармонізовані, поетично-споглядальні образи (картини «Гроза», «Три філософи», «Сільський концерт»). Одним із самих піднесених зображень жіночої краси є його картина «Спляча Венера». Джорджоне створив узагальнено-поетичний образ, в якому знайшов вираження естетичний ідеал Високого Ренесансу з його прагнення до класичної ясності та абсолютної довершеності цілого.

Тіціан (Тіціано Вечелліо, 1490-1576) збагатив багато жанрів станкового живопису — портретний, пейзажний, міфологічний. Він був реформатором живописного мистецтва, й, надавши важливого значення колірному ліпленню форми, став неперевершеним майстром колориту. Весь творчий шлях Тіціана відзначений вірністю принципам ренесансного реалізму, що з роками наростає у його творах, і гуманістичному ідеалу людини. Його ранні роботи («Денарій цісаря», «Любов земна і небесна», «Юнак з рукавичкою») святкові за колоритом, втілені в них образи життєво повнокровні, піднесено-шляхетні. У 1540-і рр. яскраво розкрилося дарування Тіціана як портретиста (портрети П'єтро Аретіно, папи Павла III зі спадкоємцями, імператора Карла V і багато ін.). Його портретні характеристики психологічно глибокі і правдиві. У пізніх роботах («Даная», «Венера з дзеркалом»), що виявляють вершину колористичної майстерності Тіціана, повною мірою відобразилося властиве художнику почуття краси життя.

Традиції венеціанської школи живопису одержали подальший розвиток у творчості видатних художників Пізнього Ренесансу — Веронезе й Тінторетто. Паоло Веронезе (1528-1588) тяжів до монументального живопису з темами свят, пишних бенкетів, торжеств, в яких розкривався спосіб життя венеціанського патриціату (фрески вілли Барбаро-Вольпі в Мазері, «Шлюб у Кані»). У монументальних полотнах Якопо Тінторетто (1518-1594) з масовими драматичними сценами, насиченими динамікою, контрастами світла і тіні, підвищеною натхненністю образів знайшов втілення образ народу, що страждає і бореться. Демократизмом проникнутий цикл його картин на біблійні теми в Скуола ді Сан Рокко (Братство св. Рокко) у Венеції («Мідний змій», «Зустріч Марії з Єлизаветою», «Сходи Іакова» та ін.).

Поряд з ренесансним мистецтвом у XVI ст. існував напрямок *маньєризму**, що сформувався у придворно-аристократичному середовищі у 1520-1540-і рр. Внутрішній розлад і почуття безсилля перед невіршальними суперечностями, які переживали багато митців, привели їх до відмови від ідеалів гуманізму, в першу чергу уявлення про гармонійну особистість, до песимістичного надлому, усвідомлення самотності людини у Всесвіті і суспільстві. Вони насичували свої твори настроями тривоги й неспокою, релігійної екзальтації, часто еротикою. Створені маньєристами образи за усієї зовнішньої краси переважно відрізняються внутрішньою крихкістю, спустошеністю й холодністю. Деформація, видовжені пропорції фігур, неспокійні ритми, що змушують згадати про мистецтво готики, притаманні для кращих живо-

писців і скульпторів цього напрямку: Понтормо (1494-1557), Парміджаніно (1503-1540), Бронзіно, Челліні й Амманаті.

У Ренесансній архітектурі XVI ст. склався загальноіталійський стиль, своєрідність якого — у монументальності, синтезі пластичних мистецтв, гармонії образів. У розвиток цього стилю зробили свій внесок Леонардо да Вінчі, Браманте, Рафаель, Джуліо Романо, Мікеланджело, Палладіо. У ренесансному стилі побудовано багато приватних палаццо і вілл, храмів (як правило, центрально-купольних), громадських споруд. Для ордерної системи цього стилю типові сильно виступаючі *пілястри**. Також у рамках Пізнього Ренесансу склались основи двох провідних стилів XVII—XVIII ст. — класицизму і бароко. На становлення архітектури класицизму вирішальний вплив зробила творчість Андреа Палладіо (1508-1580), який розробив принципову схему класицистичної будівлі: основний призматичний об'єм з портиком й фронтоном, що його увінчує, доповнюється по боках галереями, що завершуються невеликими флігелями. Також Палладіо, творчо переосмисливши ордерну систему, зумів добитись органічного зв'язку будівлі з міським чи природним середовищем, що також стало характерною рисою класицизму.

4. Культура Нідерландів і Німеччини XV—XVI ст. У Середні віки Нідерланди займали територію між Північним морем і Арденнами, у басейні рік Рейн, Маас, Шельда, і складалися з 17 провінцій: у число південних входили провінції Фландрія, Брабант, Люксембург, Артуа, Геннегау; північних — Голландія, Зеландія, Фрісландія. У 1463-1477 рр. вони були об'єднані під владою бургундських герцогів, що створило сприятливі умови для їх розвитку. Різномірні в етнічному, економічному й політичному відношеннях, Нідерланди переживали бурхливе господарське піднесення, центром якого стали вільні торгівельно-ремісничі міста — Брюгге, Гент, Брюссель та ін. З кінця XV ст. країна увійшла до складу імперії Габсбургів, а в 1556 р., внаслідок її поділу, потрапили під панування Іспанії. Вся реальна влада у країні належала наміснику, який здійснював політику економічної і політичної централізації з метою її поновлення і пограбування. Разом з тим, Нідерланди зберегли представницькі органи влади — Генеральні і провінційні штати, а також міські магістрати, в яких домінували патриції, купці і бюргери. За допомогою цих інституцій суспільство завзято захищало свої права і свободи.

З відкриттям Америки й перенесенням центрів світової торгівлі на Атлантичний океан, Нідерланди переживали бурхливе економічне піднесення й набули ваги у Європі і світі. Торгівельна першість перейшла до Антверпена, що став факторією і біржею світового значення. Це мало важливі соціальні наслідки: втрачали статки і вплив дворяни, убожіли ремісники і селяни, перетворюючись у декласований пауперів і волоцюг, натомість казково багатіли лихварі, купці, міняли і промисловці. *«Революція цін»** йшла на користь фермерам і багатим селянам, що могли виробляти на продаж сільськогосподарські товари у великій кількості. Іноземні монархи давили Нідерланди податками і розоряли війнами, підтримуючи феодальну аристократію, католицьку церкву і правлячу олігархію. Це викликало розкол у суспільстві і соціально-політичні катаклізми: буржуазія, мануфактурні робітники і моряки, очолені патріотично настроєним патриціатом, і раніше схильні до ересей і критики католицизму, у середині XVI ст. масово переходять у кальвінізм, а в другій половині століття піднімаються на боротьбу проти іспанського панування і католицької церкви. Нідерландська буржуазна революція 1566-1609 рр. завершилась звільненням північних провінцій країни й утворенням Республіки Сполучених Провінцій, яку також часто називають Голландією.

У XVI ст. широкий розмах торгівлі сприяв подоланню середньовічної замкнутості: Нідерланди ставали землею «спільною для всіх націй» і все більше залучались в коло загальноєвропейської культури. Релігійним ідеалам протиставлялись раціоналістичне світорозуміння, практицизм. Критиковались застарілі традиції, догмати, обмеженість й відсталість станового й цехового ладу. Розповсюджувались принципи віротерпимості й рівності людей. Велике міс-

це в цьому прогресивному ідейному русі належало гуманізму і видатному його представнику Еразму Роттердамському (1467-1536). Незаконнонароджений син бюргера з міста Роттердама, він свої юні роки провів у монастирі, потім проходив курс у Паризькому університеті. Живучи в Нідерландах, Франції, Англії, Італії і різних містах Німеччини, Еразм із великим захопленням вивчав твори італійських гуманістів й античну літературу і сам себе називав «громадянином Всесвіту».

Роботи Еразма створили йому славу знавця Античності; зроблені ним латинські переклади Еврипіда ознайомили західний світ з античним театром, а видання грецького тексту Євангелія з новим латинським перекладом поклало початок критичному вивченню джерел християнства. Однак Еразм не став реформатором, хоча й виступав проти зіпсованості церкви і намагався «очистити» євангельське християнство від «нашарувань» католицизму. Прихильник світської гуманістичної культури і класичної освіченості, Еразм ухиляється від зростаючого релігійного фанатизму й жорсткого протистояння католиків і протестантів. Однак, коли поглиблення ідейної і політичної боротьби виявляв вороже ставлення лютеранства до гуманізму, він вступає у полеміку з Лютером, від вчення якого захищає духовну незалежність людської особистості (трактат «Про свободу волі», 1524).

З літературних творів Еразма найбільше значення мали пародійний панегірик «Похвала Глупоті» (1509) і збірка повчальних і сатиричних діалогів «Домашні бесіди» (1518). У першому творі автор обрав за героя людську і суспільну дурість, що відкривало перед ним необмежені можливості вільно поглянути на сучасну дійсність і, зачепивши низку животрепетних питань, піддати нищівній критиці виразки і пороки тогочасного життя. «Похвала» написана у формі самовихвалювання персонафікованої Глупоти, яка називає себе найбільшою добродійкою роду людського. Комічний ефект посилюється тим, що Глупота виступає доречно, висловлює мудрі й влучні спостереження. Вона доводить свою універсальну силу, яка нібито лежить в основі природи і життя людей, демонструє свою незаперечну перевагу перед Мудрістю, широко розводиться про незліченні добродійства, якими вона осипає людей, запевняє, що без приправи дурості життя було б нецікаве і взагалі нестерпне, вона — основа радощів, всілякого процвітання і щастя.

Далі Еразм розгортає нищівну критику всього укладу середньовічного життя. Він різко засуджує облудну побожність, яка проявляється у надмірному культі ікон і мощів, у безглуздому бубонінні молитов і битті поклонів, таврує зловживання у відпущенні гріхів. Перед читачем довгою колоною дефілюють послідовники і прихильники Глупоти: купці, траматика, поети, риторичні графомани, юристи, філософи, шарлатани різного роду. «Але найдурнішою і наймерзеннішою є купецька порода, — пише Еразм, — бо купці ставлять собі найгіршу мету у житті і досягають її самими осоружливими засобами: завжди брешуть, божаться, крадуть, обдурюють і при цьому вважають себе першими людьми у світі, і тільки тому, що їх пальці прикрашені золотими персями».

На відміну від італійського, нідерландське мистецтво не прийшло до утвердження безмежного панування образу досконалої людини-титана. Як і в Середні віки, людина уявлялась нідерландцям невід'ємною часткою світобудови, вплетеною у її одухотворене ціле. Ренесансна сутність людини визначалась тим, що вона визначалась найбільшою цінністю серед незлічених явищ Всесвіту. Для нідерландського мистецтва характерне нове, реалістичне бачення світу, утвердження художньої цінності дійсності такої, якою вона представляється, вираження органічного зв'язку людини й оточуючого її середовища, досягнення тих можливостей, якими наділяють людину природа і життя. У зображенні людини митців цікавить характерне й особливе, сфера буденності і духовності; захоплено відтворюють вони різноманітність людських індивідуальностей, невичерпне барвне багатство природи, тонко відчують поезію повсякденного, непомітних, але близьких людині речей, затишність обжитих інтер'єрів. У ці-

лому живописна культура XV ст. досягла в Нідерландах такої висоти, що всі європейські художники в тій чи іншій мірі перебували під її впливом.

Розквіт нідерландського мистецтва започаткував Робер Камп'єн, якого також називають Майстром з Флемалля (1378-1444). Його творчість була обмежена колом міського бюргерства, із скрупульозною точністю відтворювала його смаки, ідеали й побутовий уклад. Основний мотив зображення — інтер'єр міського бюргерського дому середнього достатку, до якого він уміщував мадонн і біблійні сцени. Для Камп'єна характерний культ речей: дубові столи і стільці, товсті сукна, металічні цвяхи, інші міцні речі складають не стільки матеріальне оточення, скільки духовну атмосферу: їх символіка твереза й конкретна. Люди теж схожі на речі, так само міцно і грубо зроблені. Це — негарні городяни у щільних, темних шатах із серйозними і спокійними обличчями, внутрішньо зосереджені. Разом з оточуючими предметами вони складають світ поміркованої, благочестивої повсякденності. У їх образах знаходить вираження нова релігійність, що оточує ореолом святості діяльність людини у всіх її проявах. Камп'єн схильний до зображення апокрифічних легенд, в яких традиційним релігійним сюжетам дається інше тлумачення, іноді анекдотичне чи навіть на межі профанації. Творча манера митця дуже оригінальна. У своїх композиціях він виходить з тривимірного об'єму для того, щоб створити цілісний образ спільного буття людей і речей в ізольованому просторі. Досягається це шляхом перспективних скорочень у поєднанні з підкресленою об'ємністю предметів («Різдво», 1425; «Вівтар Верля», 1438).

Продовжувачем Камп'єна став Ян ван Ейк (1390-1441) — придворний живописець герцога Бургундського Філіппа III Доброго в Брюгге. У 1432 р. він завершив видатний твір, що ознаменував початок нової епохи в живопису, — вівтар для капели собору св. Бавона в Генті. На 26 панелях художник з дивовижною правдоподібністю й у той же час поетично проникливо втілює сучасні йому уявлення про світ земний і небесний. У верхньому ярусі зовнішньої частини вівтаря представлено Благовіщення, у нижньому — фігури двох Іоаннів, Хрестителя і Євангеліста, написані в техніці *«ризайль»**, а також портретні образи замовника, гентського бюргера Йосса Вейдта і його жінки. Колорит зовнішніх стулок досить стриманий, але залиті світлом просторі покої Діви Марії в сцені Благовіщення — із сонячним міським пейзажем за вікном — вселяють почуття близького чуда. По святах стулки вівтаря розгорталися, і перед ними, що збиралися в церкві відкривалося сяючими кольорами променисте видовище. Олійний живопис, освоєний у Нідерландах у цей період (ван Ейку навіть приписується його винахід), розкрив тут свої виражальні можливості в повному блиску: крізь тонкі прозорі шари фарб проступає більш світла підмальовка, що дозволяє домогтися надзвичайної глибини і світлосили кольору, ефекту дорогоцінного мерехтіння барв. Центр верхнього внутрішнього ярусу займає урочисто-величний образ Бога Отця, що благословляє все суще. По обидва боки — Богоматір та Іоанн Хреститель, далі — музикуючи ангели. Розкішні одягання, посипані коштовними каменями, створюють враження райської пишноти, що раптово і драматично переривається по краях оголеними, натуралістично кутастими фігурами Адама і Єви. У середині нижнього ярусу — найбільша композиція вівтаря — сцена багатолюдного поклоніння жертвовому агнцеві, що символізує Христа; дія розгортається на високому плато, у земному раю, де північна флора невимушено сполучається з південною — пальмами й апельсиновими деревами, позаду ж стеляться пейзажні далечини. Таким чином, центральному символу божественної Спокути поклоняються не тільки сонми праведників, але якби вся земля, що підкреслено, з одного боку, космічною масштабністю природи, а з іншого — ювелірно точним випусуванням деталей (таких, як квітка конвалії або відображення вікна на коштовній брошці).

Той же «містичний реалізм», що гармонійно сполучається з замилуванням предметної красою матеріального світу, властивий й іншим творам художника — у першу чергу «Мадонні канцлера Ролена» і «Мадонні каноніка ван дер Пале» (обидві 1436). В усіх своїх релігійних

композиціях (у тому числі й «Благовіщенні») майстер віртуозно користується принципом «прихованого символізму», сполучаючи богословські алегорії з бездоганною вірністю природі. Образи замовників, наприклад, старого ван дер Пале, свідчать і про видатне дарування портретиста — Ян ван Ейк став одним з перших у Європі майстрів портрета, виділивши його в самостійний жанр. У цих погрудних композиціях центром уваги є особа, що виступає на темному фоні, — зовні безпристрасна, вона тонко передає багатство внутрішнього життя. Серед кращих робіт такого роду «Тимофій» (1432), «Людина в червоному головному уборі» (1433), а також портрет дружини художника Маргарети ван Ейк (1439). Найбільш знаменитий портрет купця Дж. Арнольфіні і його дружини (1434). Чоловік і жінка представлені в момент укладення шлюбного договору у домашньому інтер'єрі. Зосереджена серйозність жестів і поз, сам простір, насичений символічними деталями, втілюють ідею родини як «малої церкви», повної спокою і доброти.

Одним з найвидатніших майстрів нідерландського живопису був Ієронім Босх (1450-1516). Ранні його твори — це невеликі картинки морально-дидактичного змісту («Добування каменю дурості», «Корабель дурнів»); у ті ж роки була створена і розписна стільниця з алегоріями Семи смертних гріхів. Це жанрово-алегоричні сценки повні грубуватого гумору, написані в деталізованій, «емалевій» живописній манері старих нідерландців. Домінує почуття болісної тривоги за абсурдний стан людства, загрузлого у всіякій скверні. Правда побуту, ідка сатира сполучаються із заплутаною, темною символікою, і лише в пейзажних далечинах зберігається властивий Яну ван Ейку захват перед божественною гармонією світобудови.

Головні шедеври Босха, що забезпечили йому посмертну славу — великі вітварні триптихи, самим раннім з яких є «Віз сіна». Багатолюдне дійство центральної частини вітваря розігрується між Раєм на лівій і Пеклом на правій стулках, — наочними початком і кінцем земного шляху безпутьної людської маси. Сюжет головної сцени обіграє прислів'я «мир — віз сіна, кожний тягне з нього, скільки може». Гріховний штовханий явно протистоять таємничі поетичні деталі (наприклад, вишукана пара коханців, що музикують на самому верху горезвісного воза) і насамперед почуттєва краса колориту. У триптиху зі «Спокусою святого Антонія» весь видимий простір перетворюється на земне пекло, що мерехтить лиховісними спалахами, повний мерзених, фантастичних, але в той же час натуралістично переконливих тварюк. Разом з тим, виникає враження, що крізь весь цей морок проступає прагнення до самопізнання, що приборкує розбурхану природну стихію. Той же гуманістичний мотив звучить у циклі одночастинних картин про святих подвижників («Св. Ієронім у покаянні»), де пейзаж на наших очах «умиротворюється» від переднього плану до далечини, немов демонструючи плоди напруженої моральної боротьби.

Так чи інакше результат цієї боротьби в цілому постає інтригуюче невизначеним. У найвідомішому і найбільшому триптиху («Сад насолод») дійство також розігрується між Раєм ліворуч і Пеклом праворуч — у центрі ж представлений разуючий «пекло-рай», де прекрасне голе людство виявляється вищим граціозним плодом і в той же час пасивною жертвою рослинно-тваринної природи, що оточує людей пастками у вигляді гігантських ягід, комах, оживаючих скель та інших «сюрреалістичних» деталей. Характерний для Босха достаток алхімічної та астрологічної символіки досягає тут апогею (дослідники не раз висловлювали гіпотези про приналежність майстра до якоїсь таємної еретичної секти). Навпаки, у пізнішому з великих триптихів, з «Епіфанією» (Богоявленням) або «Поклонінням волхвів», панує майже безтурботний спокій; земна суєта, представлена дрібними сценками, зримо розчиняється в полях картини за сакральною подією переднього плану. Почуття «спокою після битви» визначає пізнішу «Спокусою святого Антонія» — заглиблений у внутрішнє споглядання святий не звертає тут жодної уваги на дрібну погань. Навпаки, сцени «Вінчання Христа терновим вінцем» і «Несення хреста» повні напруженого драматизму; у другій картині лиховісна юрба, що

оточує Ісуса, парадоксально поєднує у своєму вигляді хижке капіцтво з хвилююче-тривожною (завдяки трепетному мерехтінню колірних відблисків) красою.

Філософська насиченість образів, створених Босхом, ставлять їх на один рівень з творами Леонардо да Вінчі й Дюрера. Підготувавши своїми побутовими і пейзажними спостереженнями реалізм голландського живопису XVII ст., він у той же час виявився далеким предтечею модерністсько-авангардної поетики сюрреалізму й абсурдизму.

Вершиною нідерландського живопису стала творчість Пітера Брейгеля Старшого (1525-1569). Самі ранні його твори — пейзажні малюнки: в одних зафіксовані тонкі спостереження над природою, в інших відпрацьовуються і вивчаються прийоми пейзажного живопису венеціанців та північних майстрів старшого покоління. Саме це сполучення прямого, безпосереднього спостереження з умовними формулами і створює ефект нез'ясовної привабливості картин Брейгеля. Художник розглядав пейзаж не просто як декорацію, але як арену, на якій розгортається людська драма. В одній з ранніх своїх робіт «Падіння Ікара» зображено, як на пагорбі, що піднімається над всієюною кораблями бухтою, Ікар, пастух і рибалка займаються своєю повсякденною роботою. Ніхто з них не зауважує Ікара, що впав у воду й тоне далеко від берега. Брейгель трактує видовище його смерті як незначну деталь у нічому що не порушваному ритмі Всесвіту.

Однієї з головних тем у творчості Брейгеля є зображення людської слабкості і дурості. На малюнку «Велика риба поїдає малу» представлена дрібна рибка, що вилазить з лежачої на березі величезної рибини. Знову як назва узятя приказка, що явно натякає на надмірності й обжерливість. У картинах «Битва посту і масниці», «Дитячі ігри», «Нідерландські прислів'я» зображена юрба на сільському майдані. Хоча назви картин Брейгеля точні у своїй описовості, кожна з них, очевидно, є також іронічним коментарем до безцільності людської діяльності.

У багатьох картинах майстра персонажі, зображені з усіма подробицями і барвисто одягнені, мають позбавлені індивідуальності обличчя, що нагадують маски. Брейгеля ніколи не цікавила людська індивідуальність. Його займала звичайна, середня людина із середньовічних п'єс-містерій, і саме таке анонімне людство населяє космічне середовище видатних релігійних картин художника. У «Тріумфі смерті» звучання популярної в той час теми танцю смерті підсилюється завдяки пейзажу, який викликає одночасно благоговіння і похмурий жах, у якому армія кістяків знищує все живе. У «Несенні Хреста» також показані безкрайні простори, наповнені величезними грубими ордами. У середині процесії знаходиться нічим не виділена фігура Христа, що упав під вагою хреста і майже загубився в байдужій юрбі.

Брейгель хотів, щоб його глядач побачив Євангельську історію у світлі сучасного життя Фландрії. У двох картинах — «Побиття немовлят» і «Перепис у Віфлеємі» — як антураж використовується типовий пейзаж покритого снігом фламандського села часів Брейгеля, а солдати зображені в іспанському одязі. В другий з них Йосип і Марія ледь помітні серед міського люду. У картині «Вавилонська вежа», наповненій босхівськими персонажами, сама вежа розміщена на фоні сільського пейзажу, дуже схожого на Фландрію XVI ст.

Можливо, самі величні картини Брейгеля — п'ять пейзажів, називані «Пори року», або «Місяці», що представляють фламандську сільську природу в різний час року. Лише деякі художники мали уміння настільки чуйно вловлювати настрої тієї чи іншої пори року і виражати внутрішній зв'язок людини з ритмом природи. У картині «Мисливці на снігу» намальований світ, скутий зимовою холоднечею. У композиції картини використаний типовий для живопису Брейгеля прийом — високий передній план, з якого відкривається вид на рівнину, що простирається вниз. Діагоналі ліній дерев, дахів і пагорбів направляють погляд глядача строго усередину простору картини, туди, де люди працюють і розважаються. Уся їхня діяльність відбувається в тиші морозного повітря. Деревця і фігури зображені як застигли силиуети на фоні сірого зимового пейзажу, а піки гостроверхих дахів вторять зубцям гір удалині.

Як на початку, так і наприкінці свого життєвого шляху Брейгель міркує про природжену дурість людини. На картині «Мізантроп» поміщений напис: «Тому що світ такий підступний, я йду в жалобних шатах» і зображений злісний карлик, що краде гаманець у похмурого старого. На картині «Сліпі» шестеро сліпців, волочачись, йдуть ланцюжком до струмка, у який перший з них уже звалився. Картина зв'язана зі словами євангельської притчі (Матф., XV, 14) — «а якщо сліпий веде сліпого, то обоє впадуть до ями».

Брейгель багатолікий: він був одночасно середньовічним моралістом і пейзажистом у сучасному сенсі слова; був істинно північним художником, і разом з тим його живопис відзначений італійським впливом. Деякі вважають його ортодоксальним католиком, інші — прихильником єретичної секти. Однак ці парадокси не є непримиренними. Велич Брейгеля полягає в утвердженні нерозривного зв'язку між людиною і природою, а також у глибоко людяному баченні християнської історії як живої реальності.

Німеччина. Ідеологічній підготовці суспільного піднесення епохи Реформації важливе місце належало гуманістичному руху. Зачинателі нової культури глибоко шанували класичну старожитність й багато чому навчилися у своїх італійських наставників й однодумців. Однак німецький гуманізм мав і низку специфічних рис. Розвиватись йому довелося в атмосфері наближення Реформації, коли незадоволення охопило широкі суспільні кола. З цим було пов'язане тяжіння до сатири й майже усі визначні німецькі митці були сатириками або хоча б віддали данину цьому жанрові. У їх творчості особливо велике місце займала антиклерикальна сатира і за тією різкістю, з якою гуманісти Німеччини нападали на жадібність, розбещеність й обскурантизм католицького кліру, на милуючи при цьому офіційного богослов'я, вони, безсумнівно, переважали своїх італійських учителів. Епікурейська тенденція, типова для італійського гуманізму, у німецькому Ренесансі ніколи не набула вирішального значення.

Античність для них була у першу чергу арсеналом зброї для боротьби проти папського засилля й обскурантизму. Тому не дивно, що із стародавніх авторів найбільшою популярністю користувався сатирик Лукіан (II ст.), що так дошкульно висміяв релігійні забобони свого часу. А розроблена Лукіаном форма сатиричного діалогу увійшла до використання німецькою гуманістичною літературою. Однак, зачитуючись Лукіаном, німецькі гуманісти одночасно уважно вивчали Біблію і твори отців церкви і це звертання до ранньохристиянських текстів давало їм дуже сильні засоби у боротьбі з офіційною теологією. Сягаючи через голову середньовічних коментаторів й перекладачів до першоджерел вивчення, вони одержували можливість розтрощити авторитет Вульгати й довести, як мало звичай і доктрини сучасного католицизму відповідали заповітам першопочаткового християнства. Тим самим гуманісти готували Реформацію, не підозрюючи, що вона обернеться проти них, а Лютер пізніше стане відкритим ворогом гуманізму.

Найвидатнішим поетом німецького гуманізму був уродженець селянський син Конрад Цельтис (1459-1508). У 1487 р. в Нюрнбергу імператор Фрідріх III урочисто увінчав його лавровим вінком й він став першим німецьким поетом що сподобився цієї честі. Будучи енергійним борцем за гуманістичну культуру, Цельтис у кількох містах (Гейдельберзі, Кракові, Відні) заснував літературно-наукові товариства. Він також був невтомним педагогом, збирачем стародавніх рукописів, істориком й музикантом. Значну роль у розвитку гуманістичного руху відіграла діяльність Цельтиса у Віденському університеті, де він навчав поезиї й риторичі і об'єднав навколо себе місцевих вчених і поетів. Книговидавнича справа теж привернула його увагу: Цельтис видав «Германію» Таціта, а також знайдений ним самим рукопис із п'єсами забутої на той час німецької черниці X ст. Хротсвіти Гандерсгеймської.

Як поет Конрад Цельтис переважав сучасників пристрасним ліризмом. Не можна сказати, що релігійні мотиви були йому цілковито чужими, але ніхто з німецьких поетів не був, мабуть, у такій мірі «язичником» як Цельтис, кумирами якого були Горації і Овідій. Узи прописної мо-

ралі він розриває з такою ж рішучістю, як і узи схоластики. Його вільнодумство тісно перепліталося із життєлюбністю. Втім, кохання — не єдина тема Целґьтса. Гуманіст прославляв подвиг поетів, що озаряють людство світлом нових ідей, закликав філософів проникати у природу речей, засуджував пороки католицького кліру, жадібність курії, що грабує Німеччину, і благав Бога покласти край руйнівному свавіллю князів, які, «прикриваючись релігією, вважають, що їм усе дозволено».

Сатиричну поему «Тріумф Венери» написав поет і вчений Генріх Бібель (1472-1518), син бідного швабського селянина, який обіймав посаду професора поетики й риторики у Тюбінгенському університеті. У поемі, що висміює сучасні нрави, більш за все дістається католицькому кліру. З особливою запопадливістю служать церковники, починаючи від папи й завершуючи ченцями й черницями служать Венері. Сильним є сатиричний елемент і в найвідомішому творі Бібеля — «Збірці дуже веселих фацецій», який містить багато кумедних анекдотів та історій, близьких за духом до грубуватих німецьких шванків. У книгах Бібеля оживають різні прошарки німецького суспільства: тут і городяни, і селяни, і феодална знать, і духовенство — з усіма їх недоліками і смішними сторонами. Є з чого посміятись і у мужичків, із середовища яких вийшов сам автор. Однак, пороки панівного стану є найменш вибачливіми: єпископи торгують церковними посадами, в Римі панують шахрайство й обман. Грабують бідняків і клірики, і рицарі, і знатні феодали. Натомість при княжих дворах процвітають дурість, лестощі й корисливість, та і самі князі дурнуватістю й неосвіченістю нерідко нагадують тупуватих ландскнехтів.

У кінці XV ст. базельський гуманіст Себастьян Брант (1457-1521) написав німецькою мовою сатирико-дидактичне зеркало «Корабель дурнів», яке було із захопленням зустрінуте сучасниками. У книзі цій і повчальність, і прагнення акуратно перерахувати пороки, що обтяжують землю. На великому кораблі поет збирає багатолюдний натовп дурнів, що відправляються до Наррагонії (країни дурості). Цей парад очолює фальшивий учений, завжди готовий пустити пиліоку в очі, а насправді він ледь знає декілька латинських слів й наповнює свій дім книгами лише для того, щоб набути слави ерудита. За ним йде довга вервечка дурнів, що уособлюють ті чи інші моральні, соціальні і політичні вади. Тут і скнара, і раби моди, і батьки, що легковажно ставляться до виховання, і склочники, і астрологи, і азартні гравці, і хабарники, і лихослови, і багато інших. Найбільшою і найпоширенішою «дурістю» автор вважає себелюбство, яке роз'єднує людей і калічить їх душі. Прагнучи особистої вигоди, себелюбці нехтують суспільним благом і тим самим сприяють занепадові німецької держави. Жадібність оволоділа людьми. Пан Пфеннінг став правити світом, він проганяє з нього справедливість, дружбу, любов і родинні почуття. Не менш небезпечними є дурні, наділені владою.

Оглядаючись навкруги, Брант бачить великий безлад, пануючий у Німеччині як у малому, так і у великому. Йому здається, що винними у цьому є нововведення і зневага до старовини. Таким чином, релігійно-моральний світогляд автора ще обмежений середньовічними уявленнями. Він скаржиться на занепад благочестя і засуджує танці й любовні серенади. Нападаючи на схоластичну вченість, він у той же час нарікає на надмірне розповсюдження книг, застерігає від захоплення язичницькими поетами і разом з алхімією й астрологією відкидає математику, насміхаючись з марних спроб «циркулем» виміряти поверхню землі. Моральна проповідь ще затуляє мотиви політичні й соціальні. Засуджуючи користолобство й егоїзм багатіїв й аристократів, Брант протиставляє їм євангельську бідність як основу усіх християнських чеснот. Звідси випливає його критика церкви й передчуття майбутніх соціальних потрясінь, які він мислить образами Апокаліпсису: «Час наближається! Наближається час! Боюсь, що антихрист уже недалеко».

Великий діяч гуманістичної культури в Німеччині Йоганн Рейхлін (1455-1522) прагнув примирити християнську мораль з гуманізмом і довести, що християнська релігія встановлює

зв'язок божественного з людським і тим самим визнає позитивне значення земного життя і знаходить божественне в самій людині. У Рейхліна «християнська ідея» розпливалася в широке поняття людської культури у різних народів і в різний час. Таке широке розуміння християнства не мало, власне кажучи, нічого спільного з католицькою догматикою. Згідно з цим Рейхлін вважав, що вивчати сутність християнства належить піддаючи критичному аналізу першоджерела, а не в душі церковної догматичної традиції.

Подібно Еразму Роттердамському, Рейхлін намагався уникати конфліктів з католицькою церквою. До кінця своїх днів він залишався противником Реформації. Однак його боротьба з обскурантами — з реакційними католицькими богословами — не обмежувалася областю абстрактної полеміки. Уже на схилку першого десятиліття XVI ст. Рейхліну довелося вступити у відкриту боротьбу із самим реакційним войовничим загоном обскурантів — з кельнськими теологами. На бік Рейхліна стали всі передові інтелектуальні сили тодішньої Німеччини, і насамперед радикальні гуртки молодих гуманістів, що оголосили себе «рейхліністами». Самий предмет боротьби був названий «справою Рейхліна». Початок «справи Рейхліна» відноситься до 1509 р. у зв'язку з розпорядженням імператора Максиміліана знищити ряд єврейських релігійних книг як ворожих християнству. Запитаний по цій справі як експерт Рейхлін висловився проти огульного знищення єврейських книг, частину яких він вважав цінними джерелами з вивчення християнства. Ця суперечка вилилася в палку принципову боротьбу з питання про можливість чи неможливість критичного трактування релігійних догматів.

Найрішучішу позицію в «справі Рейхліна» зайняв гурток радикальних гуманістів при Ерфуртському університеті, керований Муціаном Руфом з Готи. У 1515 р. гурток випустив дотепно і талановито складену сатиру «Листи темних людей», що викривала неуцтво і моральне розкладання кельнських теологів та їх побратимів, висміювала їх нескінченні схоластичні суперечки з дрібниць, їх «кухонну» латину і т.д. Одним з авторів анонімним випущених «Листів» був самий видатний член ерфуртського гуртка рицар Ульріх фон Гуттен (1488-1523). Після мандрівки до Італії, Гуттен розпочав самостійну боротьбу проти Риму, публікуючи епіграми на папу Юлія II, в яких викривав аморальний спосіб життя папи і висміював *індульгенції**. Гуттен привіз з Італії й опублікував у Німеччині працю італійського гуманіста Лоренцо Валли «Міркування про підробленість так званої дарчої грамоти Константина» — викриття фальшивки, нібито виданої папі римським імператором Константином, яка використовувалася папами для виправдання своїх домагань на світську владу.

З початком лютерівської Реформації Гуттен написав ряд діалогів у манері Лукіана. У діалозі «Лихоманка II» мова йде про конкубінат (тобто гріховне співжиття католицьких кліриків з жінками), цю полівську «лихоманку», що трусить духовний стан. З розпустою поруч йде жадібність й Гуттен переконаний, що недалекий той день, коли німці відмовляться тягти на своїй спині тисячі й тисячі попів — наряд ледачий і в більшості своїй нікчемний, «здатний лише пожинати плоди чужої праці». Нехай імператор «приборкає їх пристрасть до розкошів і покладе край їх ганебним нравам і звичкам»; спочатку, однак, варто було б очистити сам Рим — цей «розплідник лиходійств».

У наступному діалозі — «Вадіск, або Римська трійця» — він розгортає цю тезу. За словами Вадіска, що побував у Римі, насильством, хитрістю й лицемірством папство підкорює собі увесь християнський світ. Трьома речами торгують у Римі: Христом, духовними посадами й жінками. Три речі приносять з Риму паломники: нечисту совість, зіпсований шлунок й порожній гаманець. Трьома речами володіє Рим: папою, старовинними будівлями й безмежною жадністю. Трьома речами переповнений Рим: шлюхами, попами й писарями, — «до найбільшого збитку тих, у кого обманом і силою вимагають гроші на утримання цієї чуми, цієї банди нікчемних й ненажерливих ледарів». Зате трьох речей більше за все бояться у Римі: одностайності німецьких правителів, розсудливості народу і того, що «обмани папів виходять

на світ Божий». Папи давно зреклись Євангелія. Попутно Гуттен торкається різних сторін тодішнього життя і з відвертою неприязню говорить також про купців, що наводнюють Німеччину іноземними товарами, прививають смак до розкоші та зніженості. Тільки рицарство ще зберігає заповіді вільнолюбної старовини і не втратило ще колишньої німецької широти.

Займаючи у церковних питаннях позиції, близькі реформістам, Гуттен, тим не менше, скептично поставився до першого виступу Лютера — як до чергової гризні між ченцями. «Жерить одне одного, нехай від вас нічого не залишиться, — писав він з цього приводу, — нехай повиздыхають усі, хто перешкоджає зародженню просвіти». Згодом, однак, він захопився широким розвитком реформаційного руху, хоча, байдужий до його релігійного боку, він ставив перед ним перш за все національно-політичні цілі.

Серед німецьких письменників XVI ст. були чудові художники слова, справді народні письменники. До них належить і найбільший німецький поет Ганс Сакс (1494-1576), нюрнберзький бюргер, син кравця і сам майстер шевського цеху. Він був разом з тим і видатним майстром народного співочого мистецтва (мейстерзингером) і автором багатьох повчальних байок, пісень, коротких анекдотичних оповідань (шванків) і драматичних творів. Ганс Сакс у своїх творах з добродушним гумором розповідав про життя простих людей, про забавні і трагічні сценки їх життя і побуту. Нерідко в нього звучать соціальні мотиви: він говорить про панів, що гноблять й оббирають простих людей. Незважаючи на те, що Ганс Сакс не поділяв ідей народної Реформації про прийдешній соціальний переворот, він відображав у своїх творах настрої демократичної маси городян. Його глузування з ченців й духівництва, його рішуча підтримка Лютера перейняті загальнонародним гнівом проти паразитичного й аморального католицького кліру. У чудовому алегоричному вірші «Про віттенберзького солов'я, чия пісня чутна тепер скрізь» (1523) сам папа зображений хижим левом, що смертельно злякався солов'я (Лютера), який викрив його жадібність і погрожує позбавити його здобичі.

Піднесення німецької літератури в XVI ст., посилення в ній народного струменя продовжувалося і наприкінці століття, коли широко видавалися народні сказання про доктора Фауста (1578), що стали основою безсмертного твору Гете, про пригоди Тіля Уленшпігеля й інших улюблених народом героїв. До останніх десятиліть XVI ст. відносяться різкі за своєю формою і викривальною силою сатиричні твори видатного німецького письменника Йоганна Фішарта, спрямовані проти папського Риму і єзуїтів, проти марновірства і релігійного фанатизму.

У живопису і скульптурі вплив бурхливої епохи суспільного підйому позначився в тому, що видатні німецькі майстри — Ганс Гольбейн Молодший (1497-1543), Маттіас Грюневальд (1475-1520), Лукас Кранх Старший (1472-1528) — переборюючи традиційні форми середньовічного мистецтва, прагнули відобразити у своїх творах життєву правду. Навіть розробляючи мотиви з біблійних легенд та інші релігійні сюжети, вони намагалися надати зображуваним обличчям рис, узяті з реальній дійсності, і показати в них красу людини, душевні переживання і почуття простих людей поряд з характерним для німецького і північноєвропейського гуманізму особливим інтересом до соціально-етичних проблем свого часу.

Найвидатнішим художником епохи був живописець і графік Альбрехт Дюрер (1471-1528). Його творчий шлях збігся з кульмінацією німецького Ренесансу, складний, багато в чому дисгармонійний характер якого наклав відбиток на все його мистецтво. У той же час величезне значення для Дюрера мало вивчення італійського мистецтва: він — єдиний неіталійський художник епохи, що за спрямованістю й багатогранністю своїх інтересів, прагненням опанувати закони мистецтва, розробкою досконалих пропорцій людської фігури і правил перспективної побудови може бути зрівняний з найбільшими майстрами італійського Ренесансу. Дюрер був різнобічно обдарованим художником: частиною його щоденного життя було рисування — рисунок став для нього невід'ємним етапом роботи над композицією, що включає в себе ескізи голів, рук, ніг, драпірувань. Це інструмент вивчення характерних типів — селян, ошатних ка-

валерів, нюрнберзьких модниць. Його прославлені акварелі «Шматок дерну» і «Засць» виконані з такою пильністю і холоднуватою відторгненістю, що могли б ілюструвати наукові праці.

Перша значна робота Дюрера — серія пейзажів (1494-1495), виконаних під час подорожі в Італію. Ці продумані, ретельно збалансовані композиції з просторовими планами, що плавно чергуються — перші «чисті» пейзажі в історії європейського мистецтва. Рівний, ясний настрій, прагнення до гармонійної рівноваги форм і ритмів визначають характер живописних робіт Дюрера кінця XV — поч. XVI ст. («Різдво», «Поклоніння волхвів»). Однією з головних тем творчості Дюрера стає пошук ідеальних пропорцій людського тіла, секрети яких він шукає, малюючи оголені чоловічі і жіночі фігури, підсумовуючи їх у гравюрі на міді «Адам і Єва» (1504) і однойменному живописному диптиху (1507).

Дюрер однаково успішно працював у техніках ксилографії і гравюрі на міді, в яких знайшов вираження неспокійний, бентежений дух його творчої природи і драматичні моральні колізії, що хвилювали суспільство. Різким контрастом раннім, спокійним і ясним роботам стала графічна серія «Апокаліпсис» (1498), характерна надмірною експресією образів, напруженістю різких, кутастих рухів, ритмом ламких складок, стрімкою, заплученою лінією. Грізний характер має образ Фортуни на гравюрі «Немезида» (поч. XV ст.). Найважливіше місце у творчій спадщині Дюрера займають гравюри «Рицар, Смерть і Диявол» (1513), «Св. Ієронім у келії» (1514), «Меланхолія» (1514). Виконані з віртуозною технікою, відрізняючись лаконізмом і рідкісною образною зосередженістю, вони поєднані складним морально-філософським підтекстом. Образ суворого літнього воїна, що рухається до невідомої мети на фоні дикого скелястого пейзажу, ігноруючи переслідування Смерті і Диявола, є художнім прообразом соціально-антропологічного типу релігійного фанатика, що стане поширеним з початком Реформації. Св. Ієронім, зосереджений на вчених заняттях, постає як уособлення типу вченого — творця *Наукової революції**. Велична, занурена в похмуре міркування крилата Меланхолія, оточена хаотичним накопиченням знарядь ремесла, символів наук і скороминучого часу, трактується як уособлення бентеженого творчого духу людини (гуманісти бачили в людах меланхолійного темпераменту втілення творчого початку, «божественної одержимості» генія).

У 1520-і рр. портрет стає провідним жанром творчості Дюрера у гравюрі (портрети Меланхтона і Еразма Роттердамського) й живопису («Портрет молодика», «Чоловічий портрет»). Ці невеликі погрудні портрети відрізняються класичною завершеністю, бездоганною композицією, карбованістю силуетів, ефектно ускладненими обрисами крилатих капелюхів чи величезних оксамитових беретів. Композиційним центром в них є дане крупним планом обличчя, виліплене тонкими переходами світла і тіні. У легкій, ледь помітній міміці, обрисах напіврозкритих чи трохи вигнутих у посмішці губ, погляді широко розплющених очей, русі нахмурених брів, енергійному малюнку вилиць проступає відблиск напруженого духовного життя. Сила духу, відкрита Дюрером у його сучасниках, знаходить новий масштаб у його останній живописній роботі — великому диптиху «Чотири апостоли» (1526). Величезні фігури апостолів Іоанна, Петра і Павла, євангеліста Марка, що уособлюють темпераменти, трактовуються з монументальністю, порівнянною з образами майстрів італійського Високого Ренесансу.

5. Культура Іспанії, Англії і Франції XVI ст. Ще в часи Зрілого Середньовіччя в Іспанії зароджуються явища й процеси, що держали яскравий розвиток в епоху Ренесансу. Особливо велике значення мала *Реконкіста**, що вирішальним чином вплинула на соціально-політичний устрій країни: рицарство в Іспанії ніколи не мало повної юрисдикції, а народ раніше, ніж будь-де усвідомив свої громадянські права. Міста як осередки боротьби з маврами рано домоглися самоврядування — особливо у Кастилії — і відокремили себе від свавілля феодалів королівськими привілеями. Дуже рано городяни одержали доступ до *кортесів**, де були і селянські депутати. Сільські промади (бегетрії) мали право самі обирати собі сеньйора і, беручи участь у перемогах Реконкісти, рано звільнилися від феодальної залежності. Разом

з тим аристократія (іспанські гранди), одержуючи від королів великі маєтки, поступово набувала все більшого впливу в суспільстві. Реконкіста сприяла появі численного прошарку ідало — іспанського рицарства, оскільки військова доблесть відкривала шлях до дворянства міщанам й селянам. Взагалі, успіхи визвольної боротьби сидно зміцнили національну гордість народу й розвинули у ньому усвідомлення власної гідності.

У другій половині XV ст. в Іспанії з'являються нові структури, що суперечили середньовічному укладу життя. У 1474 р. відбувся шлюб королеви Ізабелли Кастильської і короля Арагону Фердинанда, згідно умов якого Іспанія об'єднувалась в єдину державу. Кастилія з древньої столицєю Толедо і новою — Мадридом стала політичним центром країни. Монархія спиралась на Союз міст і в 1484 р. видала кодекс законів, за якими всі вільні громадяни підлягали єдиному праву, через два роки було скасоване кріпацтво. Міста підтримували королівську владу у сподіванні на торгово-промислові привілеї і свободи. З відкриттям Америки Іспанія перетворюється на колоніальну імперію, з'являється багато грошей, що на початку XVI ст. сприяє господарському розвитку країни, особливо шовкової, сукняної, металообробної і шкіряної промисловості і торгівлі. Іспанія стає однією з провідних країн Європи, що дає підстави іспанським Габсбургам з середини XVI ст. проводити гегемоніську політику. Однак, військові невдачі у Нідерландах і розгромна поразка іспанського флоту від англійців у 1588 р. ознаменували початок занепаду великої країни.

Особливістю формування іспанської державності і культури був їх тісний зв'язок з католицькою церквою. Фанатичні католики Ізабелла й Фердинанд покровительствували церкві, але в той же час поставили її під свій контроль і реформували з метою підвищення морального рівня духівництва. Впроваджена у Кастилії в 1478 р. *інквізиція** розв'язала руки для жорстокої розправи над єретиками й іновірцями. В 1492 р. всі іудеї, що не побажали хреститися, були вигнані з країни. Мусульмани скореної Гранади незабаром також почали піддаватися релігійним переслідуванням. За успішні дії на благо католицизму папа в 1496 р. удостоїв Фердинанда й Ізабеллу титулу «католицькі королі». Втім, переслідування іудеїв та мусульман були викликані не тільки релігійною запопадливістю, але і політичними міркуваннями — прагненням швидко консолідувати суспільство на основі ненависті до іновірців.

Творча сила іспанського народу проявила себе у розквіті культури Ренесансу. На основі вироблених століттями Реконкісти понять честі, гідності людини, героїзму й патріотизму виникає гуманістичний світогляд, що знаходить вираження в художніх образах, для яких характерна висока оцінка людської індивідуальності і живе сприйняття дійсності. Все це поєднується з досить критичним ставленням до неї: ряд учених і мислителів відкидали релігійні забобони і прокладали шлях сучасному науковому знанню.

Найважливішими центрами освіти були провідні іспанські університети в Саламанці й Алакалі де Енарес. У кінці XV—XVI ст., незважаючи на засылка католицької церкви, у Саламанкському університеті верх одержав гуманістичний напрямок у викладанні й у наукових дослідженнях, вивчалася геліоцентрична система Коперніка і зростали паростки прогресивних ідей в галузі філософії і права. Важливою подією в суспільному житті країни стали лекції Франсіско де Віторія, присвячені становищу індіанців у завойованих землях Америки. Він відкидав пропагандистську тезу духівництва про необхідність насильницького хрещення індіанців, засуджував їх масове винищення і поневолення. Серед вчених університету знайшов підтримку священник-гуманіст Бартоломе де Лас Касас. Будучи учасником завоювання Мексики, а потім місіонером, він виступив на захист корінного населення, намалювавши у своїй книзі «Правдива історія розорення Індій» страшну картину насильства і жорстокості, що чинилися *конкістадорами**.

Великі географічні відкриття, завоювання земель у Новому Світі вплинули на суспільну думку Іспанії, на її літературу і мистецтво. Цей вплив знайшов відображення в поширенні гу-

маністичної утопії в літературі XVI ст. Ідею «золотого віку», який колись шукали в Античності, в ідеальному рицарському минулому, тепер нерідко зв'язували з Новим Світом; народжувалися різні проекти створення ідеальної індіансько-іспанської держави у відкритих землях. Мрія про перебудову суспільства Лас Касас, Фернандо де Еррера, А. Кірога зв'язували з вірою в добродієсну природу людини, у її здатність переборювати перешкоди на шляху досягнення загального блага.

До першої половини XVI ст. відноситься діяльність видатного іспанського гуманіста, теолога, анатома і медика Мігеля Сервета. Він одержав блискучу гуманістичну освіту і примикав до радикально-демократичного крила європейської Реформації; виступав проти одного з основних християнських догматів трієдності Бога в одній особі, був зв'язаний з *анабаптистами*^{*}. За це його переслідувала інквізиція, і Сервет був змушений втікати у Францію. Книга його була спалена. У 1553 р. він анонімно видав трактат «Відбудова християнства», в якому критикував не тільки католицизм, але і кальвінізм. Того ж року гуманіст був арештований при проїзді через Женеву, обвинувачений у ересі і спалений кальвіністами.

Оскільки поширення ідей Ренесансу у філософській формі і розвиток науки були вкрай утруднені католицькою реакцією, найбільш яскраве втілення гуманістичні ідеї одержали в мистецтві і літературі. Своєрідність іспанського Ренесансу полягає у його тісному зв'язку з народною творчістю.

Для першої пол. XVI ст. було характерне розповсюдження в Іспанії рицарських і пасторальних романів. Інтерес до них пояснювався ностальгією збіднілих ідалго за минулим. Разом з тим, це не було спогадом про героїчні подвиги часів Реконкісти, коли рицарі боролися за батьківщину. Герой романів XVI ст. — авантюрист, що здійснює подвиги в ім'я особистої слави, культу своєї Дами, ваблячи читача у невідомі країни, світ любовних історій і неймовірних пригод. Найвідомішим твором цього жанру був «Амадіс Гальський» (1508) Гарсії Родрігеса де Монтальво. Спираючись на фабульні мотиви середньовічних історій про короля Артура і його сподвижників, про чарівника Мерліна, письменник змалював образ ідеального рицаря. Амадіс — плід таємного кохання Періона, короля Галлії, й Елісени, принцеси Бретані. Щоб приховати свою ганьбу, вона віддала дитинча на волю морських хвиль, поклавши його до просмоленого ящика. Один рицар врятував немовля й виховав його, назвавши «Юнаком моря». Ще отроком Амадіс потрапив до короля Шотландії, де був відданий у пажі Оріані — доньці короля Британії Лісуарте. Діти палко покохали одне одного і, ставши рицарем, Амадіс почав вершити подвиги на честь Оріані. Між тим, він декілька разів рятував від загибелі свого батька і молодшого брата Галеора, а також Лісуарте, якого переслідував чарівник Аркалас. Головний подвиг Амадіса — оволодіння «Твердим островом», на який міг проникнути тільки бездоганний рицар і досконалий закоханий. Довідавшись про гнів Оріані, що одержала брехливу звістку наче він зрадив їй, Амадіс стає самітником і під ім'ям «Прекрасного скорботного» віддається печалі й покаянню. Повернувшись до двору Лісуарте, Амадіс знову рятує його від ворогів, але незабаром накликає на себе немилість короля і знову відправляється у мандри. Під ім'ям «Рицаря зміїв» він перемагає чудовиська і здійснює безліч інших великих подвигів. Перемігши римського імператора, він з тріумфом вступає до Константинополя. Зрештою Лісуарте змушує погодитись на шлюб Оріані й Амадіса.

Улюбленим жанром міської літератури став шахрайський роман, героєм якого був волоцюга, дуже неперемінливий у засобах, що добивається матеріального добробуту за допомогою крутїства або одруження з розрахунку. Особливо велику популярність одержав анонімний роман «Життя Ласарільо з Тормеса» (1554), герой якого з дитинства змушений був покинути рідний будинок, відправившись мандрувати світом у пошуках прохарчування. Він стає поводитирем у сліпого, потім слугою у священика, у збіднілого ідалго, настільки бідного, що годується він за рахунок милостині, яку збирає сам Ласарільо. Наприкінці роману герой до-

бивається матеріального добробуту шляхом примирення з навколишнім світом. Цей твір відкриває нові традиції в жанрі шахрайського роману. Його головна ідея — не висміювання старого світу, як це було в Боккаччо чи Рабле, а повний песимізму показ відчуження людини в сучасному йому суспільстві.

У кінці XVI — на поч. XVII ст. в Іспанії з'явилися твори, що увійшли до скарбниці світової літератури. Пальма першості належить Мігелю Сервантесу де Сааведра (1547-1616). Літературну діяльність він почав з писання п'єс, серед яких тільки патріотична «Нумансія» одержала широке визнання. У 1605-1616 рр. виходить його безсмертний роман «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський». Задуманий як пародія на рицарські романи, «Дон Кіхот» став твором, що далеко вийшов за межі цього задуму, перетворившись у справжню енциклопедію тодішнього життя. У книзі виведені всі верстви іспанського суспільства: дворяни, селяни, солдати, купці, студенти, волоцюги. В образі головного героя Дон Кіхота гуманістичні устремління автора виступають у віджилій свій вік рицарській оболонці. Збіднілий дворянин Алонсо Кіхана проникнутий гарячим прагненням захищати принижених і ображених списом і мечем. Він бореться з вітряними млинами, нападає на череду овець, беручи її за ворожу армію, і т. д. Його наміри шляхетні, але обертаються злом для тих, кого він захищає. Герой Сервантеса живе мрією про «золотий вік», що його покликаний втілити в життя ідеальний мандрівний рицар.

Автор підкреслює гуманістичні витоки усіх його устремлень та ідеалів, однак кожен учинок Дон Кіхота переконує в тому, що в сучасній Сервантесові Іспанії рицарство — порожня, потрібна примара. Роман малює картини надзвичайних багатств і жахаючої бідності, сваволі адміністрації, паразитизму духівництва; це гірка і смілива правда про Іспанію XVI ст. Гуманістичні ідеали Сервантеса коренями ідуть у гущавину народного життя. Вірним супутником Дон Кіхота є його зброносець, селянин Санчо Панса. У романі два головних герої — рицар-гуманіст і селянин, що символізує нерозривний зв'язок гуманізму з народом. Шахраюватий, добродушний, неписьменний Санчо Панса, яким він постає на початку роману, під впливом Дон Кіхота перетворюється в шляхетну людину, вигострюються кращі риси його природи — стійкість, оптимізм, порядність, безкорисливість. Ці якості особливо яскраво виявляються, коли він за примхою герцога стає на жарт губернатором острова. Санчо править краще герцога, виявляючи самовладання і мудрість.

З давніх часів в Іспанії існували народні театри. Мандрівні трупи ставили п'єси як релігійного змісту, так і народні комедії і фарси. Часто видовища проходили під відкритим небом або у внутрішніх двориках будинків. На народній сцені вперше з'явилися п'єси найбільшого іспанського драматурга Лопе де Вега.

Лопе Феліс де Вега Кáрпіо (1562-1635) народився в Мадриді у скромній родині селянського походження. Пройшовши життєвий шлях, повний пригод, він на схилі років прийняв священницький сан. Величезний літературний талант, чудове знання народного життя й історичного минулого своєї країни дозволили Лопе де Вега створити видатні твори у всіх жанрах: у поезії, драматургії, романі, релігійних містеріях. Ним написано біля 2000 п'єс, з яких до нас дійшло 400. Подібно Сервантесові Лопе де Вега зображує у своїх творах, перейнятих духом гуманізму, людей усілякого соціального стану — від королів і вельмож до волоцюг і жебраків. У драматургії Лопе де Вега гуманістична думка з'єдналася з традиціями іспанської народної культури. Усе своє життя Лопе вів боротьбу з класицистами з Мадридської академії театру, відстоюючи право на існування масового народного театру як самостійного жанру.

Лопе де Вега творив трагедії, історичні драми, комедії нравів. Він володів неперевершеною майстерністю інтриги і створив особливий жанр — комедію «плаща і шпаги». Понад 80 п'єс написані ним на сюжети з іспанської історії, серед них виділяються твори, присвячені героїчній боротьбі народу під час Реконкісти. Народ є справжнім героєм його творів. Найбільш

відома його драма «Фуенте Овехуна», в основу якої покладений справжній історичний факт — селянське повстання проти свого сеньйора — жорстокого гнобителя і гвалтівника, командора ордену Калатрави дона Гомеса. Центральною проблемою п'єси є проблема честі. В уявленні командора честь є «вродженою», вона є доказом «обраності» й «непідвладності закону» дворянина; захищаючи її, дон Гомес відстоює стародавні і «навічно надані» привілеї феодалного стану. Причому, його дії спрямовані не тільки проти власних селян, але й королівської влади, що проводить політику централізації. Натомість селяни, піднімаючи повстання, переконані, що часи феодалного права минули, у них є власне уявлення про честь, вироблені в ході Реконісти.

Одночасно з розквітом літератури в Іспанії відзначається велике піднесення в галузі образотворчого мистецтва. Найвидатнішим художником іспанського Ренесансу був грек Доменіко Ель Греко (1541-1614), що прибув до Іспанії з Італії вже відомим художником, але тільки тут досяг розквіту. Мистецтво Ель Греко — унікальної постаті в історії живопису, що всотав в себе візантійські традиції, досягнення італійського Ренесансу і спиритуалістичну естетику *маньєризму**, породжене кризовим часом. Світ його образів, що з'єднав духовну екстазю і витончений інтелектуалізм, зв'язаний із суб'єктивно-емоційною лінією в мистецтві Пізнього Ренесансу. *Експресивність** композиції, малюнку, ритму, передачі простору доповнюється неперевершеним колоритом, що досягає виняткової світозарності барв; в експозиціях поруч з картинами Ель Греко інші просто блякнуть.

У величезній картині «Мучеництво св. Маврикія» (1580) образотворчі прийоми виявилися настільки сміливий і незвичайними, що цей твір Ель Греко викликав різке невдоволення короля Філіппа II і його оточення. Не одержавши визнання при дворі, художник назавжди оселився в Толедо, місті інквізиції і ченців, аристократії й інтелектуалів. Слава Ель Греко досягла вершини після написання у 1586-1588 рр. картини «Поховання графа Оргаса». Середньовічна легенда про чудесне поховання благочестивого графа Оргаса святими Августином і Стефаном, що спустились з небес, була перенесена Ель Греко в обстановку сучасного йому життя. Чудо, що відбувається на Землі, супроводжує чудо на Небі, що розвертається над головами присутніх, і Христос на чолі сонму святих приймає душу покійного. Картина, написана в чудовій урочисто-жалобній гамі, перейнята піднесеною красою, витонченим ритмом ліній і колірних співзвуч.

У пізній творчості Ель Греко світ постає як єдина одухотворена стихія, а образотворчі прийоми набувають все більш ірреального характеру. Одна з ліній зв'язана з темою містичного екстазу («Бенкет у Симона-фарисея»), радісного небесного польоту у вихорі світла й кольору («Вознесіння Марії», 1613), з граничною натхненністю безтілесних безликих фігур («Зустріч Марії з Єлизаветою», 1614). Наростаюче почуття трагічної приреченості звучить то більш стримано в «Молінні про чашу» (1610), то створює хиткий, немов виникаючий в тяжкому сновидінні образ у «Лаокооні» (1614). Темі Апокаліпсиса присвячена сама незвичайна і смілива картина «Зняття п'ятої печаті» (1611) з її різкою деформацією фігур, тривожним рухом світла, рідкісною красою і звучністю барв, що наче переважають можливості олійного живопису. Твором глибокого філософського змісту став образ міста-світу з його примарним життям у знаменитому пейзажі «Вид Толедо» (1614), від якого віє величчю космічного характеру. Ель Греко не мав послідовників, його мистецтво протягом трьох століть було забуте. Відкриття його на початку XX ст. перетворилося на сенсацію, супроводжувану спробами представити Ель Греко попередником *авангардизму**.

Англія. Розквіт культури Ренесансу в Англії співпадає з правлінням династії Тюдорів: від її засновника Генріха VII (1485) до смерті Єлизавети (1603). При них країна пережила повний переворот у всіх сферах життя, що перетворило її у найпередовішу країну Європи. Королівська влада всіляко підтримувала розвиток промисловості і торгівлі; англійські купці користу-

вались прямим покровительством держави. Влада не заважала переходу феодалних володінь в руки «нового дворянства», схильного до економічної діяльності. Реформація 1534 р. в Англії була здійснена згори — королем Генріхом VIII, який знищив могутність і вплив церкви, а також дозволив розпродати церковні володіння.

Правління Єлизавети (1558-1603) було періодом піднесення країни, яка перемагає Іспанію, розгромивши її «Непереможну Армаду» (1588) і стає великою морською державою, що посилає свої торгові кораблі у всі країни світу. На цей час припадає рівновага сил дворянства і буржуазії, суспільна солідарність і патріотичне піднесення. Англія інтенсивно засвоює всі багатства європейської гуманістичної культури. На початку століття центром гуманізму був Оксфордський гурток, до якого входили найбільші гуманісти того часу: Т. Лінек, В. Гросін, Д. Колет; з ними був зв'язаний Еразм Роттердамський, що проживав якийсь час в Англії. Їх діяльність була присвячена головним чином вивченню Античності і стародавніх мов, а також питань релігії і моралі. Але події суспільного і державного життя Англії в цей переломний час висували перед англійськими гуманістами ряд гострих соціально-етичних проблем, що мали важливе значення для різних верств англійського суспільства.

Найвидатнішим гуманістом першої половини XVI ст. був Томас Мор (1478-1535). Будучи лорд-канцлером, він висловив незгоду з королем з приводу *Реформації**, був обвинувачений у зраді і страчений. Найважливіший твір Мора — «Золота книга настільки ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопію» (1516), де він зобразив свій ідеал суспільного устрою, здійснений на фантастичному острові, розташованому десь в океані. Про нього в «Утопії» розповідає вигаданий Мором мандрівник Рафаїл Гітлодей, протиставляючи його закони порядкам тюдорівської Англії з її масовою експропріацією селян за допомогою обгороджень. «Ваші вівіці стали такими ненажерливими й непокірними, що з'їдають навіть людей, розорюють і спустошують поля, будинки і міста», — говорить він, точно характеризуючи початок процесу *Первісного нагромадження капіталу**. Соціальна дійсність видається Морю безнадійно зіпсованою і гріховною. Більшість гуманістів вважали нормою вільну й активну індивідуальну діяльність кожної окремої особистості в досягненні свого щастя. Але Мор, послідовно слідуючи гуманістичному вченню про повне задоволення потреб людини і розвитку її здібностей, дійшов думки про необхідність для здійснення цього ідеалу знищити приватну власність і класові різниці як джерело всіх соціальних нещастя. Суть щастя, вважав він, полягає у задоволенні, а приватна власність повинна бути скасована, тому що «викрадати чужі задоволення, добиваючись своїх, несправедливо». Він твердив: «Де тільки є приватна власність, де все міряють на гроші, там навряд чи коли-небудь можливий правильний і успішний перебіг державних справ». «Змовою багатіїв» назвав він сучасні йому держави.

Ідеальні соціальні порядки на острові Утопія були засновані на суспільній власності, на повній соціальній і політичній рівності, розподілі життєвих благ згідно потреб і загальному обов'язку трудитися. Всі її жителі були зобов'язані займатися ремісничою і землеробською працею, а основою суспільної організації була велика родина, очолювана «старійшиною». Усі вироблені продукти здавалися на державні склади, звідки кожна родина одержувала їх за потребами. Робочий день тривав 6 годин, і весь вільний час утопійці могли присвячувати заняттям наукою. Однак Мор вважав справедливим, що в його ідеальній Утопії всяку важку роботу виконували раби, в яких перетворювали злочинців й інакомислячих. Політичний лад Утопії на відміну від абсолютистської монархії був заснований на принципах виборності і старшинства. Острів був союзом 54 міст, для яких усі закони і порядки були обов'язкові, а посадові особи обиралися народом. Важливі для суспільства справи обов'язково обговорювалися і зважувалися на народних зборах утопійців всього острова.

В другій половині XVI ст. в культурі Англії на провідні позиції висунулось театральне мистецтво. В країні було багато мандрівних труп акторів, незважаючи на те, що їм загрозували суворі покарання як «волоцюгам». У Лондоні в кінці XVI ст. були публічні театральні будівлі і приватні театри у багатих домах. Найбільшим з них був театр «Глобус» (1599-1644), серед засновників якого були драматург В. Шекспір і актор Р. Бербедж. Цей театр був розрахований на широкого глядача: оточений високою дерев'яною огорожею двір овальної форми служив глядацькою залогою для простого народу. Вздовж огорожі були розташовані галереї для заможних городян і ложі для знаті, а сцена знаходилася посередині подвір'я. Зазнавши впливу класичної та гуманістичної драматургії, англійська драма, тим не менше, зберегла пов'язаність з *moralimé**. Навіть у період свого найвищого піднесення театр не втратив середньовічних рис: сама організація сценічної справи виростала з традицій цехових організацій; також драматургія мала такі особливості як змішання трагічного і комічного, членування п'єси на численні окремі епізоди, наявність масових сцен, паралельної дії тощо. Глядач тієї епохи жваво реагував на те, що відбувалося на сцені, мав легко збудливу уяву. Особливістю публіки була також її строкатість і змішаний соціальний склад: на вистави ходили заможні бюргери, аристократи і плебс, що платив всього 1-2 пенси. Вільний доступ перетворив театральне мистецтво в істинно народну розвагу.

Репертуар був надзвичайно різноманітним і створювався групою видатних драматургів. Томас Кід (1558-1594) був засновником «кривавої» трагедії — патетично-мелодраматичного твору, повного вбивств і злодіянь, причому, на відміну від античної драми, де криваві діяння відбувались поза сценою, у Кіда все представлялось на очах у глядача, як у середньовічній драмі. Найвідомішим його твором була «Іспанська трагедія». Видатний драматург Крістофер Марло (1564-1593) спочатку прославився як вільнодумець, начебто стверджуючи, що Христос був більше гідний страти, ніж Варавва. Поета вбили в одному з шинків за таємничих пориставин і це було з радістю сприйняте пуританами. Один з проповідників побачив тут «перст Божий» і розповідав, що Марло «дійшов до такої несамовитості, що заперечував Бога, його сина Ісуса Христа і не тільки богохульствував на словах проти Трійці, але навіть писав про це книги, в яких доводив, що Спаситель — обманщик, а Мойсей — фокусник і чародій, що Біблія є збіркою порожніх безглузких байок, а релігія — винахід політиків». У своїх ще юнацьких поривах і злетах думки Марло був одним з яскравих представників ренесансного титанізму. Він створив героїчну трагедію сильної особистості, думки і прагнення якої виражають сутність епохи і творять історію.

У героїчній драмі «Тамерлан Великий» Марло послідовно представляє життя великого завойовника, починаючи з того моменту, коли той був ще пастухом і завершуючи його тією порогою, коли він помирає володарем всього Сходу. У своєму чудесному піднесенні з невідомості до необмеженого панування Тамерлан жодного разу не відчує сумнівів і не зазнає жодної поразки. В його образі драматург, по-суті, втілює апологію безмежних можливостей людини, усім зобов'язаної тільки самій собі. У п'єсі цей східний владар набуває рис гуманістичного правителя, якому не чужий своєрідний демократизм: наприклад, він звільняє полонених-рабів у Алжирі, зневажає деспотів (турецького султана Баязета возить за собою в залізній клітці), і перемагаючи їх, кидає виклик всьому патріархальному укладу, що існує віками, його правим, соціальним й релігійним пересудам. В одній із заключних сцен Тамерлан наказує принести до вавілонського храму Коран й урочисто спалити його у присутності полонених ним царів.

«Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» значно видозмінює філософський і моральний сенс народної легенди. Фауст є такою ж титанічною особистістю як і Тамерлан. Доктор віддає душу в обмін на знання, земне щастя і владу: договір з Мефістофелем повинен зробити його «владарем світу», дати незліченні багатства й необмежену могутність. Правда,

всім цим Фауст хоче скористатись не тільки з егоїстичними цілями: він має намір заснувати кілька університетів, збільшити могутність й безпеку батьківщини, оточивши її непроникою мідною стіною, і завоювати сусідні країни — Італію, Іспанію, Африку тощо. Цікавим є й Мефістофель: він не схожий на чорта середньовічних легенд і цілковито позбавлений комічних рис, це — дух, «знемагаючий від страждання», він носить пекло у своєму серці і в той же час кидає виклик божественним силам. До Фауста він являється не стільки внаслідок магічних заклинань, скільки тому, що доктор, як і сатана, зневажає Бога й ненавидить Христа.

Завершує процес становлення англійської мови й культури геніальний драматург Вільям Шекспір (1564-1616). Він почав із хронік — п'єс про події національної історії, закон якої позначений ним словом Час. Основні шекспірівські хроніки утворюють два цикли по 4 п'єси (тетралогії). Перший — «Генріх VI» (три частини) і «Річард III». Другий — «Річард II» (1595), «Генріх IV» (дві частини; 1596-1598) і «Генріх V» (1599). В першій тетралогії з хаосу смути виникає сильна історична особистість, що прагне підкорити собі Долю і Час, — Річард III. Сила здатна забезпечити трон, але не здатна удержати його, якщо государ порушує закони моральності і перетворює історію в політичний спектакль.

Тема другої тетралогії — становлення національної держави. Хроніка «Генріх IV» оповідає про захоплення влади Генріхом IV, родоначальником династії Ланкастерів, і про юність майбутнього ідеального короля Генріха V. Під керівництвом сера Джона Фальстафа в шинках і на великій дорозі проходить школу життя принц Генріх. Принц черпає силу в землі, в усьому, що є тілесним і матеріальним і що втілює Фальстаф, блазень Часу. Під сміх Фальстафа зі сцени сходять Середньовіччя з його рицарською вольницею, втіленою в образі Гаррі Готспера, суперника принца. Свого ідеального монарха Шекспір вважає за необхідне провести через народний сміховий фон. Однак в фіналі, коли принц коронований, Фальстафа виганяють, тому що державний порядок існує не за законами природи.

Комедія Шекспіра не була сатиричною і цим різко відрізнялася від усього наступного розвитку жанру. Її сміх йде від відчуття повноти життя, його сили, краси, мінливості. В шекспірівській комедії є своя велика тема — Природа. У неї є свій улюблений герой — блазень, що знає життя таким, яким воно є, а не таким, яким здається. Разом з тим, під покровом цієї життєрадісності поет ставить великі проблеми і висловлює глибокі думки. У «Марних зусиллях кохання» зображається, як король Наварри і декілька його наближених вирішують зректись кохання й зануритись у вивчення філософії. Однак прибуття французької принцеси з її фрейлінами руйнують їх плани, так як «філософи» закохуються в молодих дам. У «Сні в літню ніч» утверджуються права вільного і самодостатнього кохання, що перемагає предковичну батьківську владу розпоряджатися долею своїх дітей. Дія розгортається на лоні природи, чари якої сприяють закоханим.

Комедія «Венеціанський купець» виходить за межі любовної тематики. Два світи протистоять тут один одному: світ радості, краси, дружби, великодушності (Антонію з його друзями, Порції та ін.) і світ здириництва, скупості і злоби (єврейський купець Шейлок і його приятелі). Антонію, що завжди готовий допомогти друзям і дати в борг без процентів, втілює ідеал людини діяльної і одночасно по-гуманістичному налаштованої, здатної сприймати «музику сфер», недоступну понурій душі Шейлока. З цим ідеалом глибоко співзвучна знаменита промова Порції на суді, в якій фетиш «закону», що оберігає буржуазні права Шейлока, перекидається проповіддю «вищого закону» людяності. Втім, з неперевершеною майстерністю зображаючи «чорноту» душі єврейського купця, Шекспір разом з тим показує, що саме суспільство і зробило її такою «чорною». Шейлок — продукт і жертва, з одного боку, приватновласницьких відносин, з іншого — зневажливої несправедливості стосовно євреїв цього «блисучого» ренесансного товариства — «гуманістів» Антонію, Порції та ін.

У комедії «Віндзорські пересмішниці» Шекспір розвиває образ знатного дворянина Фальстафа, в якому відобразились характерні риси соціального процесу, що відбувався у той час в Англії. Сер Фальстаф близький до королівського двору, він охоче присягається рицарською честю, намагається спокусити гарненьку простолюдінку своїм титулом, хизується куртуазними манерами. Разом з тим все це є чисто зовнішнім — насправді Фальстаф є пристосуванцем, звичайнісіньким розбійником епохи *Первісного нагромадження капіталу*⁸, що разом із своїми «васалами» грабує ночами на дорогах і цинічно знущається з усіх цінностей феодально-рицарської культури. Разом з тим, Фальстаф викликає до себе симпатію завдяки широті його натури, великодушності і блискучій дотепності, заснованих на повній свободі його розуму від всіляких пересудів і обмежень. Такий вільний і безкорисливий сміх складає головну цінність Фальстафа і частково виправдовує його.

У своїх трагедіях Шекспір впритул підійшов до самих великих і складних проблем людського буття і дав на них глибокі відповіді. Сутність шекспірівського трагізму полягає у зіткненні двох протилежних начал: чистої і шляхетної людяності — і підлості, заснованої на жадібності й егоїзмі; щирості почуттів — і відсталого звичаю, вимог природи — і наказів суспільства тощо. Так, у трагедії «Ромео і Джульєтта» драматург зображає боротьбу двох закоханих за своє почуття із соціальним оточенням, в якому ще живі предковічні забобони і старозавітна сімейна мораль. «Гамлет» (1601) — трагедія прозріння, в якій ренесансному гуманізму доводиться пройти випробування жорстокими істинами нових часів. Трагізм «Отелло» заснований на конфлікті гуманістичного світорозуміння й нелюдяного індивідуалізму буржуазної епохи. Центральним образом «Короля Ліра» є хаотизація і руйнування ренесансного Універсума: страждає природа від грандіозних катаклізмів, розпадається суспільство, рвуться природні зв'язки між людьми: «Кохання холодіє, слабшає дружба, повсюди братовбивчий розбрат. У містах заколоти, в селлах звади, у палацах зради й руйнуються родинні узи між батьками і дітьми...», — говорить один з героїв п'єси.

Однак, Шекспіра виділяє із середовища гуманістів його часу те, що він не тільки констатував катастрофу, але й безкомпромісно засуджував антигуманну суть нових нравів, що утверджувалися в англійському суспільстві XVI—XVII ст. разом з успіхами капіталістичного укладу і виражалися в реальному житті у відвертому хижацькому егоїзмі, у нічим не стримуваному прагненні домогтися особистого благополуччя, хоча б ціною зла, заподіюваного іншим. Головними пороками, що псують відносини між людьми, Шекспір вважав користолобство, жадобу наживи і владу грошей, лицемірство і брехню. Але він був глибоко переконаний, що кожен може і повинен самотужки придушити в собі ці негативні схильності і прагнення. Як гуманіст, драматург вірив у перемогу добра, в інтелектуальну і моральну силу людей, головне джерело якої — розум і добра воля.

Франція. З середини XV ст. у Франції триває процес централізації держави й утвердження *абсолютизму*⁹. Важливою віхою на цьому шляху стало правління Франциска I (1515-1547), під час якого було завершено об'єднання країни, відбулося зосередження влади у Королівській раді, зменшено вплив парламенту, централізовано збір податків. Король став єдиним джерелом законодавчої влади й не потребував мотивування своїх вчинків. Разом з тим, зберігались традиції феодального сепаратизму і вплив титулованої знаті, що чинила шалений опір політиці централізації. Ця обставина надзвичайно ускладнила французьку Реформацію, релігійну боротьбу й надала розвитку культури Франції епохи Ренесансу неповторних рис.

В ідейній підготовці Реформації у Франції важливу роль зіграв гуманістичний рух. Богослов і гуманіст Лефевр д'Етапль, прихильник очищення церкви, ще в 1512 р. сформулював два основних принципи майбутньої Реформації — виправдання вірою і розуміння Святого Письма як єдиного джерела релігійної істини. Реформація розвивалася від поміркованого

поширення лютеранства у 1520-х роках і віротерпимості короля — через утвердження кальвінізму у 1530-1550-х рр. і заснування королем «Вогненної палати» для суду над еретиками — до періоду громадянських чи релігійних (гугенотських) війн 1560-1598 рр.

Ядром антиабсолютистської опозиції в цілому стала частина феодалної аристократії при дворі й у провінції. Опору її складали представники рядового дворянства, що ще зберегли залежність від аристократії. Нова централізована система васальних зв'язків, які утверджував абсолютизм, порушувала колишній характер васалітету, послабляючи владу знаті у відносинах між королем і провінційним дворянством, настроюючи аристократію на пошуки засобів зміцнення свого становища. Засіб для зміцнення своїх зв'язків із провінційним дворянством титулована знать побачила в кальвінізмі: вона навіть висловилася за право сеньйора на вибір релігії для себе і своїх підданих. Прибічники цього аристократичного табору називалися гугенотами. Їм протистояло дворянство католицького табору, що базувався в стародавньому домені короля — північно-східних і центральних провінціях. Входячи до Королівської ради і користуючись перевагою при призначенні на церковні посади і тому не будучи зацікавленим у секуляризації церковних земель, це дворянство вважало себе захисником престолу і католицької віри. Але воно тяготилося опікою монарха, ревниво відносилося до успіхів нового дворянства при дворі і прагнуло перешкодити централізаторській політиці корони.

Однак нездоланної грані між цими двома таборами не існувало. В умовах релігійного бродіння багато дворян не раз змінювали своє віросповідання, що свідчило про те, що професійна приналежність була в них не переконанням, а питанням тактики ведення політичної боротьби. Центральною подією громадянської війни стала Варфоломійська ніч на 24 серпня 1572 р., під час якої католики організували грандіозну різанину гугенотів. В цілому ж збройна боротьба кальвіністів з католиками завершилася Нантським едиктом 1598 р., за яким гугеноти одержали свободу віросповідання, але католицизм залишався панівною релігією у Франції. Реально французькі протестанти так і не домоглися рівноправності. У XVII—XVIII ст. ставлення держави до гугенотів мінялося, але лише Велика французька буржуазна революція 1789-1794 рр. остаточно зрівняла їх у правах з католиками.

У XVI ст. у Франції одержують розповсюдження ідеї гуманізму, у першій половині століття — значною мірою під впливом Італії. Це позначилося в широкому інтересі до філології, стародавніх мов, особливо грецької. Початок утвердження гуманізму у Франції зв'язаний з діяльністю греків Георгія Гермоніма та Іоанна Ласкаріса, вихідців з Італії правознавця Караччоло, філологів Скалігера і Бальбі, письменника Луїджі Аламані та ін. Ідеї італійських гуманістів кінця XV ст. вплинули на світогляд Жака Лефевра д'Етаппа (1450-1536), відомого теолога, математика і філолога, що застосував критичний текстологічний метод до вивчення релігійних книг, що допомогло йому здійснити переклад Біблії французькою мовою (надрукований у 1530), який викликав різке невдоволення католицької церкви.

Друкарні публікували не тільки богословську літературу, але і твори Ціцерона й Саллюстія, а також італійських гуманістів, у тому числі Лоренцо Валли. Велику роль у розповсюдженні праць античних авторів і гуманістів відіграла друкарня Етьєна Долé в Ліоні. Учений філолог і типограф, автор «Коментарів до латинської мови», ліричних віршів і філософських міркувань, він виступав на захист вільної творчої думки. Діяльність Е. Долé та його однодумців перетворила Ліон у центр ренесансного вільнодумства. Все це налаштувало проти ліонського гуманіста теологів Сорбонни і в 1546 р. він був спалений як еретик.

У 1530 р. у Парижі була заснована гуманістична школа — Коллеж де Франс, біля джерел створення якої стояв відомий французький гуманіст Гійом Бюдé. Новий навчальний заклад, створений на противагу Сорбонні, мав у своєму розпорядженні кафедри стародавніх мов, філософії, математики і медицини, ставши асоціацією вчених, котрі поширювали гуманістичні

знання. На кафедрах Коллеж де Франс викладали багато гуманістів. Г. Бюде, мріючи про створення гуманістичної світської школи, великого значення надавав філології, розглядаючи її в ренесансному дусі як шлях до пізнання античної культури для вдосконалення і духовного розкріпачення особистості.

Сучасниками Г. Бюде і Е. Доле, захисниками національної мови і вільнодумства були К. Маро і Деперье. Клеман Маро́ (1496-1544) — найбільша постать у французькій поезії першої половини XVI ст. Поет-гуманіст, автор ліричних віршів, послань-міркувань, віршованих новел і байок, він був борцем за свободу совісті, захисником прав людської особистості. Значну роль у розвитку вільнодумства у Франції зіграв Бонавантюр Деперье (1500-1544), зачинатель французької новелістики. Його «Нові забави» і «Кімвал світу» представляли життєрадісне вільнодумство передової гуманістичної інтелігенції, що протистояла правовірній релігійності. Величезний внесок у розвиток французької мови і культури зробив поетичний гурток «Плеяда» на чолі з Жоашеном Дю Белле́ і Пьером Ронсаром. У 1549 р. вони опублікували маніфест «Захист і звеличення французької мови». Дю Белле закликав творити свою національну поезію, що не поступалась би за своїми літературними достоїнствами поезії Античності. З появою «Плеяди» у Франції з'явився новий тип літератора, менш залежний від смаків титулованих замовників. Дю Белле і Ронсар виражали інтереси французької інтелігенції, вихованої на гуманістичній культурі Ренесансу. У поезії Ронсара відобразилося характерне для епохи захоплене ставлення до всіх проявів людського буття, а також до природи. Для Ронсара вона мала естетичну й філософську значимість, була не тільки джерелом натхнення, але і наставницею у житті, мірилом прекрасного. Однак, у важкі для Франції роки громадянських воєн перо поета-лірика Ронсара і його соратників звертається до політичних і філософських сюжетів. Ронсар виступає як основоположник традиції політичної поезії, перейнятої духом патріотизму. Основна риса його «Роздумів» — це усвідомлення себе як громадянина, відповідального за долю країни.

Література французького Ренесансу увібрала в себе кращі зразки і традиції усної народної творчості. У цьому зв'язку особливо показова фігура сатирика і поборника нової науки Франсуа Рабле́ (1494-1553). Джерелом його роману у п'яти книгах «Гаргантюа і Пантагрюель» були старовинні народні оповіді про веселих велетів. Однак, з них письменник запозичив тільки окремі мотиви (величезні розміри короля Гаргантюа, його поїздки на велетенській кобилі, викрадення дзвонів собору Нотр-Дам) — фантастика поступилась місцем гротескним й гіперболічним, а по-суті, реальним образам, а жартівлива форма викладу приховала дуже глибокі думки. Тут зосереджені найважливіші моменти роману. Історія виховання Гаргантюа відтворює різницю між старим схоластичним і новим гуманістичним методами у педагогіці. Промова магістра Іанотуса де Брагмардо́, що переконує Гаргантюа повернути викрадені ним дзвони — чудова пародія на пустодзвонну риторичку сорбонністів. Далі йде опис вторгнення і завойовницьких планів сусіди Гаргантюа короля Пікрохола — блискуча сатира на феодальні війни і на монархів феодального типу. На фоні війни з'являється фігура «ченця-мирянина» брата Жана — уособлення фізичного й морального здоров'я, грубуватої життєрадісності, людської природи, що звільнилася під середньовічних пут. Завершується перша книга описом заснованого за планом брата Жана Телемського абатства, зосередження розумних, культурних насолод і абсолютної свободи особистості.

Друга книга являє собою пародію на середньовічний роман і хроніку: описання дитинства сина Гаргантюа Пантагрюеля, його юнацьких мандрів й подвигів і т.д. висміює не тільки умовності цих жанрів, але й переосмислює в комічному ключі окремі мотиви Біблії. Поряд з Пантагрюелем висувається його нерозлучний супутник — шахрай і насмішник Панург. Гуманістичні тенденції цієї переважно гумористичної книги проявляються у насмішках над схоластич-

ною «вченістю», у численних відголосах зі старожитньої історії, а також — у чудовому листі Гаргантюа до сина, що є гімном наук й універсальної освіченості.

Третя книга відкривається картиною мирної і гуманної колонізації підкореної Пантагрюелем країни дипсодів («спрагнених»), яка є явною антитезою до хижацької колоніальної політики епохи. Потім описується марнотратство Панурга, наводяться численні дискусії й роздуми з приводу його наміру одружитися, в яких Рабле проявляє свою вченість у різних науках. Тут також виводиться ціла галерея гротескних персонажів, до яких завертається за порадою Панурга: «філософи», не здатні вивести розумного слова, суддя, що вирішує усі тяганини киданням гральних кісток. Нарешті, ця книга містить виклад філософії «пантагрюєлізму» — рівнозначної внутрішньому спокою, душевній рівновазі і деякій байдужості до навколишнього світу.

Четверта книга присвячена плаванню героїв в Китай до оракула Божественної пляшки, який повинен дати Панургові остаточну відповідь. Мандрівка являє собою суміш точних географічних даних з вигадливою фантастикою, що має алегорично-символічний зміст. Мореплавці відвідують острів Прокурації, населений судовими сутягами, острів Каремпренан («тих, що дотримуються католицького посту») і сусідній, населений їх ворогами, Ковбасами; острови Паподулів (кальвіністів) і Папоманів («фанатів папи») і т.п. П'ята книга описує завершення мандрівки: Пантагрюель з супутниками прибувають до оракула Божественної пляшки, яка виголошує одне слово «трінк», тобто — «пий», що тлумачиться двоюко: можна просто пити хмільні напої, а можна куштувати божественний напій з «джерела мудрості».

Таким чином, у романі проголошується найважливіший маніфест французького гуманізму: свобода розуму й гімн наукам. Рабле закликає безупинно вдосконалюватися, у програму гуманістичного виховання він включає вивчення філологічних дисциплін, історії, природознавства, астрономії. У гуманіста панує справжній культ знань, науки. З особливою силою Рабле обрушується на католицьку церкву і чернецтво, виступаючи проти схоластики, протиставляючи їй пафос наукового пізнання світу й оволодіння його багатствами на благо людини.

У другій половині XVI ст. наступив новий етап у розвитку культури Франції. Своєрідність цього часу обумовлювалося складною суспільною обстановкою громадянських воєн. Передовим людям Франції доводилося мобілізувати всі свої духовні ресурси для того, щоб, не піддавшись загальній жорстокості і сум'яттю, спробувати здійснити необхідну переоцінку цінностей, розібратися в собі і своєму оточенні. Сучасниками громадянських воєн були Монтень і Боден, творчість яких була невід'ємною частиною культури Ренесансу. Властиві цій культурі гуманізм і реалістичні тенденції вони розвивали в умовах, коли саме існування Франції було поставлене під загрозу.

Мішель де Монтень (1533-1592) задумав свій головний твір «Проби» і почав їх писати незабаром після подій Варфоломійської ночі 1572 р. Його задум не був оригінальним — пізнати самого себе («Зміст моєї книги — я сам»). Ідеал автора — це суворе уявлення про чесноту, що дозволяє людині переборювати негоди, перемогти страждання і придушити почуття страху перед смертю. Стоїцизм Монтеня відрізнявся життєстверджуючим характером, він зміцнював у людині віру в себе й у своє майбутнє. У «Пробах» формується філософський скептицизм Монтеня, спрямований проти схоластики й підпорядкування авторитетам, проти віри в чудеса і будь-яких проявів неучтва, на захист вільної думки. Вищий критерій для людини — її розум. Світогляд Монтеня раціоналістичний, етичні погляди пронизані світським духом. Гуманіст переймається довірою до «натуральної» природи людини. Він бачить у ній мудру і добру наставницю людей. Людина повинна не чинити над нею насильство, а рахуватися з її спонуканнями, піддаючи їх, однак, контролю розуму. Етичний ідеал Монтеня — благо

окремі людської особистості з її духовними устремліннями, уявленнями про добро і справедливість.

Тісно зв'язані з традиціями гуманістичної думки педагогічні погляди Монтеня. Він прагне подолати схоластичні методи виховання, не залишаючи у своїй програмі місця релігійному фактору. Виступаючи проти книжного виховання, Монтень ратує за виховання, що використовує досвід, живі приклади, що розвиває у дитини ініціативу і спритність, за всебічний розвиток особистості, що формує людей здорових духом і тілом, володіючих високими інтелектуальними запитами і разом з тим скромних і морально порядних. Торкаючись соціальних проблем, Монтень відстоює думку про вроджену рівність людей. Він доводить, що людей варто цінувати тільки в залежності від їх особистих достоїнств і заслуг перед суспільством. Велику симпатію гуманіст виражав до простих трудівників.

У творчості Жана Бодена (1530-1596) велике місце зайняли політичні проблеми. У «Шести книгах про державу» і «Методі вивчення історії» Боден виступав захисником спадкоємної монархії, розкриваючи національні традиції монархічного устрою у Франції. Особливої уваги заслуговують спроби Бодена дати наукове обґрунтування проблем походження народів. Вчення гуманіста про спонтанність, стихійність і спільність походження народів було завоюванням французької гуманістичної думки XVI ст. у боротьбі з архаїчними уявленнями. Боден проводить ідею виняткового впливу географічного середовища, клімату на формування характеру людини, її здібностей.

Реформація також залишила свій глибокий слід у культурі Франції. Французькі кальвіністи досягли високої майстерності в жанрі суспільно-політичної літератури: їх політичні і судової промови, проповіді і диспути стали важливим елементом у формуванні політичної і релігійної ідеології. Особливим напрямком у літературі стала гугенотська поезія, однією зі значних фігур тут був Агріппа д'Обіньє (1552-1630), трагічні поеми, сонети і «Мемуари» якого перейняті духом безвиході. З особливою пристрасністю автор зображує політичну кризу, вирождення правлячої королівської династії, захищаючи традиції обмеженої станової монархії.

В галузі образотворчого мистецтва ідеї і технічні прийоми Ренесансу знайшли втілення у творчості Жана Клуе, що гостроту характеристики сполучив з урочистою застиглістю поз, старанністю письма («Франциск І»), і Франсуа Клуе (1516-1572), автора психологічно тонких, віртуозних за живописом, досконалих за малюнком портретів («Єлизавета Австрійська»), а також найбільших скульпторів Гужона і Жермена Пілона. Незважаючи на те, що Жан Гужон (1510-1568) поділяв релігійні і моральні ідеї Реформації, він не був схильний прийняти аскетичний ідеал кальвінізму. Його твори є світськими за світовідчужанням, поетично одухотвореними, вишуканими за пропорціями і ритмом, в чомусь близькими поетичним ідеалам Ронсара (рельєфи «Фонтану невинних», 1549). Останнім великим художником французького Ренесансу був Жермен Пілон (1535-1590). Він відомий як майстер надгробних портретів, зокрема робниці Генріха II і Катерини Медичі. Суворий реалізм творчості Ж. Пілона був відображенням кривавих подій релігійних воєн.

РОЗДІЛ VIII

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРА XVII СТ.

1. **Загальні риси розвитку культури Західної Європи XVII ст. Культура Італії.** XVII століття — епоха в історії європейської культури, для якої характерна велика різноманітність історико-культурних процесів у різних країнах. На початку століття переможно завершується буржуазна революція в Нідерландах, що злилася з національно-визвольною боротьбою проти іспанського панування і привела до виникнення буржуазної держави Голландії. *Англійська буржуазна революція** завершилася реставрацією монархії, але настільки ґрунтовно потрясла весь соціально-політичний уклад країни і зробила таке величезне враження на народи Європи, що стала першою революцією європейського масштабу, — від неї відрхоується початок капіталістичної ери в історії людства. А в цей час в Італії, Іспанії і Німеччині феодальні сили зміцнюють свою владу; відбувається процес рефеодалізації — відновлення кріпацтва і панування церкви, занепад промисловості, торгівлі, агротехніки.

Не менш строката була і картина політичного життя. У XVII ст. панівною формою держави був *абсолютизм**, але ідейні і політичні устремління, форми абсолютистського ладу були в різних європейських країнах дуже різноманітні. В Англії вже на початку століття абсолютизм вичерпав свої прогресивні можливості; гострий конфлікт між монархією і буржуазією, що завоювала економічне панування і пред'явила свої претензії на політичну владу, привів країну до революції. Натомість у Франції монархія, майстерно скориставшись балансом сил дворянства і буржуазії, придушила опір феодальної знаті і невдоволення народних мас, досягає розквіту, сприяє централізації країни і створює можливості для розвитку економіки і культури. В Іспанії абсолютизм утвердився ще в XVI ст., але незабаром проявив свій реакційний характер і, зберігши за феодальною знаттю всі її привілеї, придушив муніципальні вільності, що поставило країну на грань катастрофи. У Німеччині спустошлива і кровопролитна *Тридцятирічна війна** надовго закріпила феодальну роздробленість; абсолютизм тут здійснювався в межах карликових держав. У настільки ж роздробленій Італії подібний «регіональний абсолютизм» сусідив з торговими республіками.

XVII століття — період колоніальних загарбань в Америці, Азії й Африці. При цьому старі колоніальні держави — Іспанія і Португалія — поступово відсуваються на задній план молодими буржуазними державами — Голландією й Англією; починається ера капіталістичної експансії.

Головне, що характеризує історію Європи в XVII ст., — це її перехідність, кризовість. Ваяляться вікові підвалини; виявляють свою неспроможність раніше непорушні істини. Феодальні порядки ще зберігають силу, але в їх надрах виявляються найгостріші і непримиренні протиріччя, що передвіщують неминучу катастрофу всієї старої системи. При цьому необхідність і неминучість змін усвідомлюються усе більшим числом мислячих людей.

Початок цьому процесу поклала епоха Ренесансу. Уже тоді у феодальному суспільстві зароджувалися ранньобуржуазні відносини, поступово розхитувалися основи панівного порядку. Ця соціально-політична криза сприймалася діячами ренесансної культури як можливість звільнення від середньовічного «варварства», як відкриття природи і людської особистості. Лише в Пізньому Ренесансі гуманізм починає усвідомлювати переломність епохи, неминучість і негативні наслідки грандіозного зламу. Однак, навіть самі проникливі митці і мислителі Ренесансу, переконавшись у неможливості втілення гуманістичних ідеалів у дійсність, усе-таки зберігали віру в їх торжество — хоча б у майбутньому. Сувора реальність XVII ст. вже не залишала місця для гуманістичних ілюзій; на зміну ренесансному світосприйманню приходять барокове і класицистичне.

Становленню нового світовідчужання сприяли й істотні зрушення в галузі науки. У цей час наука оформляється як офіційний інститут; у Європі виникають перші наукові товариства

й академії, починається видання наукової преси. Схоластика Середньовіччя поступається місцем експериментальному методу; істини Святого Письма замінюються досвідом і науковим аналізом. На зміну окремим геніальним прозрінням і здогадам ренесансної науки приходить систематичне нагромадження знань. Провідною галуззю науки стає математика, що визначило такі характерні риси культури XVII ст. як прагнення до раціонального осмислення дійсності, геометричний характер і симетрія композиційних рішень і т.д. Разом з тим у цю епоху формується цілісна наука про природу, наріжним каменем якої стає механіка.

Характерне для XVII ст. різке загострення філософської, політичної, ідеологічної боротьби одержало відображення у формуванні і протиборстві двох панівних художніх систем — *Класицизму** і *Бароко**, що виникають як наслідок усвідомлення кризи ренесансних ідеалів. По-суті, бароко і класицизм повинні розглядатися як широкі культурні рухи, що приходять на зміну Ренесансу як своєрідна реакція на гуманізм та ідейно-художню революцію, ним здійснену.

Бароко особливо яскраво розцвіло в культурі тих країн, де феодалні кола взяли верх над буржуазією: в Італії, Іспанії, Німеччині. У Бароко відобразилось також прагнення придворної знаті, згуртованої навколо абсолютних монархів оточити себе блиском і славою, оспівати свою велич і могутність. Дуже значим був вклад у розвиток бароко ордену єзуїтів, діячів *Контрреформації** з одного боку й представників протестантських церков з іншого. Етапи розквіту Бароко, як правило, співпадають з історичними періодами активізації церковних сил й наростання релігійних настроїв (релігійні війни у Франції, криза гуманізму, обумовлена загостренням соціальних суперечностей в Іспанії й Англії першої чверті XVII ст., розповсюдження містичних тенденцій в Німеччині під час *Тридцятирічної війни**), або ж з піднесенням дворянства (посилення опозиції абсолютизму у Франції на початку і в середині століття, реставрація Стюартів в Англії; всевладдя феодалних кіл у Німеччині після Тридцятирічної війни).

В Бароко на зміну ренесансній ідеї розвитку суспільства як поступального руху до гармонії людини і природи, людини і держави приходить песимістичне відчуття дисгармонійності довколишньої дійсності, незбагненого хаосу життя. Ренесансно-гуманістичне переконання у всесиллі людини змінюється ідеєю нездатності людини побороти зло, яке панує у світі, калічить і спотворює людську особистість. Світ постає очам митців і мислителів Бароко позбавленим тієї стабільності і гармонії, які намагались виявити навколо себе діячі Ренесансу; згідно уявлень діячів Бароко світ перебуває у стані постійних змін, закономірності яких у силу їх хаотичності вловити неможливо. З цих основних принципів світосприйняття Бароко іноді робились цілковито протилежні висновки. Одні митці, відкидаючи тезу гуманістів про добродісну природу людини, утверджували думку про споконвічну зіпсованість людської натури, оголошуючи причиною цього первородний гріх, а можливість спасіння людини вбачали лише у дотриманні релігійних догм. Пороки дійсності вони пояснювали знехтуванням принципів християнської віри. Інші ж, відкидаючи потворну реальність, воліли одягати броню аристократичного презирства до світу і творили «мистецтво для обраних», замикаючись у «башті із словової кістки».

Разом з тим, в мистецтві Бароко одержали своєрідне відображення й настрої народних мас, пригнічених феодалними й релігійними війнами, мас, які жадали миру й соціальної справедливості, але не могли знайти реального виходу із свого становища. Тому поряд з аристократичним Бароко в культурі Європи існувало й бароко демократичне, «низове». Зберігши й поглибивши критичне зображення дійсності, властиве художникам Ренесансу, кращі митці Бароко змальовують її у всіх властивих їй трагічних протиріччях. У їх творчості немає тієї ідеалізації реальності, до якої неминуче приходили митці Ренесансу кожного разу, коли намагались представити свої ідеали реалізованими й торжествуючими у житті. Усвідомлення

трагізму й нерозв'язності суперечностей світу породжує у творах митців бароко песимізм, іноді похмурий та уїдливиий сарказм.

Художники Ренесансу проповідували мімесис — аристотелівський принцип наслідування природи; мистецтво вони розглядали як дзеркало, що стоїть перед природою і відтворює світ не тільки достовірно, але й загальнозначимо. Натомість для Бароко таке розуміння мистецтва є цілком неприйнятним, оскільки оточуючий світ уявляється їм хаотичним й непізнаним. Тому місце мімесису повинна зайняти уява. Тільки уява, що спрямовується й дисциплінується розумом здатна з хаосу явищ і предметів творити сяку-таку картину світу. Однак, навіть уява може створити лише суб'єктивний образ реальності: сутність її тут залишається загадковою й незрозумілою. З цим пов'язана одна з важливих рис культури Бароко: в художньому творі нерідко виявляється множинність точок зору, суміщення в образній єдності несумісних, на перший погляд, явищ і предметів. У результаті контури описуваного якби розмиваються, з'являється велика кількість самодостатніх деталей, живописних і яскравих, які, проте, не утворюють цілісного образу.

Конкретним проявом цього особливого плюралістичного погляду на життя є систематичне перенесення в образній системі якостей мертвої природи на живу і навпаки, наділення рухливістю й почуттями навіть абстрактні поняття, *символізм** й алегоризм, складна метафоричність, заснована на поєднанні далеких одне від одного явищ і предметів, причому не за основними, а побічними і неявними ознаками. Відчуття недостовірності знань художників про оточуючу реальність у творчості Бароко акцентується декоративністю, театральністю і схильністю до яскравої деталі, до дивовижних порівнянь, до гіпербол, особливого роду гротеску, які не полешують, а навпаки, утруднюють проникнення до світу художнього твору.

Класицизм, сформувавшись в Італії у кінці XVI ст., досягає розквіту у французькій культурі XVII ст. у період зміцнення абсолютної монархії, коли буржуазія тимчасово об'єднується з королівською владою у боротьбі проти середньовічних структур та економії за єдину централізовану державу. Основний естетичний принцип Класицизму — відповідність природі, що розглядається як еталон організації, мірило мудрості, ідеал гармонії і досконалості. На думку класицистів, об'єктивно властива Всесвітові краса (симетрія, міра, гармонія і т.д.) повинна відтворюватись у мистецтві в довершеному вигляді, за античними взірцями. Саме тому творчість повинна відповідати певним нормам і канонам, що пояснювалось також властивим епосі способом мислення, підпорядкованого метафізичним й механістичним ідеям. Нормативність художньої системи Класицизму певною мірою відображала художній досвід епохи і сприяла оволодінню професійною майстерністю, але, регламентуючи творчість, обмежувала індивідуальність художника й гальмувала розвиток мистецтва. Художні образи Класицизму відрізнялись логічністю й гармонійністю вираження. Для архітектури типовими були чіткість, геометрична правильність форм і об'ємів, регулярність планування. У живописі провідним стало логічне розгортання сюжету, ясна урівноважена композиція, логічно-об'ємна побудова, підпорядкована роль кольору. У літературі й театрі панувало правило трьох єдностей: часу, місця й дії; жанри поділялись на «високі» (трагедія, ода, епопея) і «низькі» (комедія, байка, сатира).

Культура Італії XVII ст. Вже у другій половині XVI ст. суперечності суспільного життя набули в Італії надзвичайної гостроти. На батьківщині Ренесансу перемогли сили феодально-католицької реакції. Папський двір прагнув за будь-що підняти престиж церкви. Аристократичні родини доводили своє право на панівну роль у країні, оточуючи себе ореолом багатства; одягом, поведінкою, усім характером і пишністю побуту вони намагалися підкреслити свою відмінність від простолюдинів й особливу, вишукану культуру. Розвиток виробничих сил країни гальмувався. Дедалі злиденнішим ставало життя селянства й дрібних ремісників. Будь-яке вільнодумство, сміливі наукові пошуки жорстоко переслідувалися. Палати вогнища

інквізиції. Але на посилення гніту народ відповідав заворушеннями ремісників і селянськими бунтами. У науці розширювалися знання про реальний світ і його закони. Гуманістична віра в світле майбутнє оживала в перших соціальних утопіях.

Ідеї рівності і спільності майна знайшли найбільш послідовну розробку в утопії «Місто Сонця» Томмазо Кампанелли (1568-1639), що провів 27 років у папській в'язниці. У місті Сонця, що нагадує ідеалізовані італійські міста-республіки, немає приватної власності, все майно громадян усупільнене, праця обов'язкова для всіх. Освіта і виховання підростаючого покоління є державною справою і покликані виявити здібності кожного, щоб спрямувати його в ту сферу діяльності, де він зможе найбільш повно розкрити їх і принести користь суспільству. Розквітають науки і мистецтва. Повсякденне життя соляріїв організоване на раціональних началах, керує ним вчено-жрецька каста; у всіх громадян є можливість для гармонійного духовного і фізичного розвитку, оскільки робочий день триває всього 4 години.

На початку XVII ст. остаточно оформляється новий напрямок у мистецтві Італії — *Бароко**. Він формується під впливом різномірних факторів і відрізняється суперечливим сполученням різних тенденцій. З одного боку, позначаються традиції Ренесансу, блискуча спадщина великих майстрів, в якій відобразило піднесення італійської цивілізації у XIV—XVI ст. З іншого боку, у XVII ст., в нових умовах існування країни, у період розвалу економіки і торжества феодалної реакції, творче осмислення дійсності виявляється багато в чому зовсім іншим, ніж у попередню епоху. У мистецтві Італії цього часу значно посилюються аристократичні тенденції. В архітектурі це виражається в пишноті оздоблення церков і палаців; у живопису — у відмові від лаконізму і стриманості, в ускладненості композицій, у гонитві за колористичними ефектами; в літературі — у поширенні вигадливого й химерного стилю, що одержав назву «марінізму» (по імені поета Маріно, його родоначальника); нарешті, у театрі — в особливому захопленні чисто зовнішньою, видовищною стороною спектаклю.

Нове мистецтво втрачає рівноваженість і гармонійність, властиві йому в епоху Ренесансу. Раціональна організованість і досконалість форм замінюються прагненням до грандіозності, строгі канони — повною свободою творчої фантазії, спрямованою на пошуки нових засобів вираження драматизму, напруженої динаміки, підвищеної емоційності. Ці риси повною мірою властиві італійському мистецтву першої половини XVII ст., але до кінця століття драматизм вироджується в фальшивий пафос, а емоційність у холодну патетику. Ідейний рівень мистецтва падає.

Найбільших художніх висот мистецтво Бароко досягло в області архітектури. Палаці, церкви, театри і замські вілли цього століття вражають пишнотою і декоративністю. Рівна поверхня стін розривається численними виступами, карнизми і нішами. У плануванні і прикрасах на зміну спокійній прямій лінії приходить примхлива крива. Пишно оздоблюються портали входів і вікна. Використовуючи закони перспективи, архітектор штучними прийомами створює враження глибини простору. Вперше в цей час перед зодчим постає задача творення підлеглого єдиному задуму ансамблю, до якого включається не тільки сам будинок, але і навколишній простір — майдани, вулиці, палаці і вілли, сади з гротами, фонтанами, альтанками, мостами. При цьому виробляється органічне сполучення всіх видів образотворчих мистецтв, в якому провідна роль належить архітектурі.

В архітектурі стиль Бароко почав формуватися ще в другій половині XVI ст. Батьківщиною і місцем найвищого розквіту його був Рим. Широке будівництво в Римі, де знаходився папський двір, було на той час одним з дійових засобів утвердження могутності і впливу католицької церкви. Форми ренесансної архітектури вже не задовольняли її вимог — вони здавалися тепер занадто стабільними і врівноваженими. Від архітектури вимагали більшої емоційності. Вона мала полонити глядача, приголомшувати його незвичайним ефектом, хвилювати багатством декоративного оформлення. Навіть така грандіозна споруда в Римі, як собор

святого Петра, будівництво якого розпочав Браманте ще на початку XVI ст., не задовольняла римських пап. Вона здавалася їм недостатньо величною й ефектною, хоч її купол, спроектований Мікеланджело, сягав у височінь більше ніж на 140 м і домінував над усім містом. Щоб собор справляв більше враження, архітектор Берніні спроектував перед ним колонаду, яка включила в єдиний ансамбль і соборний майдан. Масштаби собору ілюзорно збільшилися, а ритм колон вніс до нього підкреслену урочистість.

Скульптура і живопис нерідко виконують службові функції, стають невід'ємною частиною архітектурного оформлення, допомагаючи зодчому здійснити його задум, і здобувають ті ж риси, що й архітектура бароко. На противагу скульптурі Ренесансу майстри XVII ст. відмовляються від зображення оголеного тіла. Фігури драпіруються незліченними складками, вигадливим розташуванням яких скульптор прагне створити гру світлотіні і передати рух. Величезні живописні плафони і фрески, на яких художники зображували небо, хмари, ширяючі фігури, далекі простори, створювали ілюзію великого простору.

Найбільшими архітекторами XVII ст., з іменами яких пов'язаний розквіт Бароко в Італії, були Берніні і Борроміні. Вся творча діяльність зодчого, скульптора і живописця Лоренцо Берніні (1598-1680) протікала в Римі. Улюбленець папського двору, він створив чудову галерею собору св. Петра, сходи Ватиканського палацу, що з'єднують його із собором, церкву Сант Андреа аль Квірінале і ряд інших споруд.

Поступово архітектурні ритми будівель набували все більшого внутрішнього напруження, наче якась надлюдська сила вигинала стіни; окремі частини фасадів або ховалися вглиб, або, навпаки, ступали вперед, колони й пілястри то розсувалися то збігалися до купи. Примхливих, гнутих форм набирали карнизи й фронтони. Мінлива світлотінь густішала в глибоких нішах, тріпотіла на ліплених візерунках, різким контрастом виявляла винесені вперед архітектурні елементи. Споруди пронизував неспокійний, схвильований рух. Особливо яскраво все це проявилось у творчості Франческо Борроміні (1599-1667), який працював ще каменярем на будівництві собору св. Петра, а потім співробітничав з Берніні при спорудженні палаццо Барберіні. Його перша самостійна і найбільш відома робота — церква Сан Карліно алле Куаттро Фонтане в Римі, де він застосував у фасаді чергування вигнутих й увігнутих стін.

У скульптурі Бароко прославився Берніні, чие блискуче, піднесено емоційне мистецтво було пронизане прагненням вловити мінливий пульс життя і позначалось підвищенням інтересом до внутрішнього світу людини. Знаменита декоративна скульптура «Аполлон і Дафна» відзначена не тільки віртуозністю виконання, а й особливою гостротою відображення протилежних людських переживань: розпалений жаданням Аполлон майже наздогнав німфу, охоплену огидою до нього. Ще більшої психологічної виразності Берніні досяг у творі «Екстаз св. Терези», виконаному для церкви Санта Марія делла Вітторія в Римі. Стан молоді монахині Терези, серце якої запалив полум'яною любов'ю до бога ангел, що з'явився їй уві сні, переданий художником через показ сильного еротичного переживання. Мінлива гра світлотіні ще більше підкреслює животрепетність людського почуття, що пронизує всю цю віртуозно вирізьблену групу.

У живопису стиль Бароко формувався на рубежі XVI і XVII ст. у боротьбі з естетикою *маньєризму**. В рамках Бароко намітилося дві течії: академічна, що тяжіла до створення ідеалізованих образів і декоративності, і демократична, що характеризувалась близькістю до життя соціальних низів і прагненням до реалізму.

Перша течія була репрезентована Болонською Академією братів Карраччі (1585), що утверджувала ренесансний ідеал художника-професіонала, проголошувала необхідність його широкої освіченості, закладала основу для вироблення мистецьких еталонів. Болонська школа вплинула на формування Бароко і Класицизму створила ґрунт для епігонства й еклетицизму у пластичних мистецтвах, а також для переоцінки технічного боку майстерності на

шкоду естетичним пошукам й творчої індивідуальності. Найбільших успіхів досяг Аннібале Карраччі (1560-1609), автор розпису плафону вілли Фарнезе у Римі. Де в чому ця композиція нагадує плафон Мікеланджело в Сікстинській капелі, але у творі Карраччі домінує не гуманістична спрямованість, а декоративність. Важке членування розпису архітектурними мотивами, ілюзорно відтворені численні картини в рамах, скульптурні постаті й архітектурні деталі — все це зливалось у складну єдність, приголомшуючи багатством і перенасиченістю форм. Розпис розширював простір приміщення й надавав йому особливої святкової урочистості.

В основу мистецтва інших художників академічного напрямку — Гвідо Рені, Альбані, Доменікіно, Гверчіно також було покладене вивчення живопису великих майстрів Ренесансу, від кожного з яких вони прагнули узяти все краще. Однак епігонське освоєння спадщини минулого привело в їх картинах лише до еkleктичного змішання стилів.

Друга течія була схильна до героїзації образів людей з народу й монументалізації побуту. Найвизначніший її представник Мікеланджело да Караваджо (1573-1610) став основоположником реалістичного напрямку в мистецтві Бароко, вніс до нього демократизм, почуття матеріальності, емоційної напруги, виражене через контрасти світла і тіні. Живопис Караваджо відрізняють лаконізм і простота композиції, енергійне пластичне ліплення. Він є автором виняткових за драматичною силою релігійних композицій («Покладення до гробу»), міфологічних («Ваух») і жанрових («Лютняр») картин. Наслідкування світлотіньових прийомів Караваджо породило цілий напрям у європейському живопису XVII ст. — караваджизм. Його послідовники виявляли цікавість до простих грубуватих народних типів, прагнули достовірно відтворювати натуру. Їх картини відрізняються єдністю колориту, широким використанням світлотіні. Впливу Караваджо зазнали і художники академічного напрямку — Строцці, Феті, Креспі, що свої картини на релігійні теми трактують у побутовому плані, а іноді звертаються і до жанрових тем.

У XVII ст. розквітає *комедія дель арте** (італ. комедія масок). Вона сформувалась ще у 1560-і рр., будучи одним з проявів народної культури, що існувала в той час на периферії культури Пізнього Ренесансу. Комедія дель арте одразу ж одержала широке розповсюдження. Однак величезний, справді європейський успіх випав на її долю в XVII ст., коли її основні елементи — маска, імпровізація, видовищність — виявились надзвичайно співзвучними естетиці Бароко.

Головною особливістю комедії дель арте була наявність у ній у ролі персонажів типів-масок, тобто постійних акторських амплу, завдяки яким у різних спектаклях зберігався незмінним загальний рисунок ролі й вірність певному соціальному характеру. Канон масок включає до себе маски дзані — простолюднів і слуг звичайно селянського походження (від венеціанської вимови імені Джованні). Дзані поділяються на старших і молодших (перших і других); старший іменується на півночі Брігеллою, на півдні — Ковьелло, молодший відповідно — Арлекіном або Пульчічеллою (у Франції він одержав ім'я Полішинеля); до них часто долучається й маска служниці — Серветта. Ці маски найбільше зберегли зв'язок з фарсовою, буффонною традицією народних видовищ.

Важко сказати, де виникла гротескно-сатирична маска Капітана, що уособлювала ненависного народові іспанського вояка *tatamores* — «вбивцю маврів». Не виключено, що ця фігура сходить через іспанський театр до «хвальковитого вояка» латинської комедії. Південь Італії створив у XVII ст. також маски Скарамуша (якого любив Мольєр), і Тартальї, що увібрив у себе риси численних дрібних службовців іспанської адміністрації. Зможними людьми з поважним суспільним становищем була пара літніх персонажів — Панталоне й Доктор. Пани (Капітан, Панталоне й Доктор) були жертвами хитрих витівок слуг. Поряд з перерахованими сатиричними масками неодмінними учасниками трупи комедії дель арте були дві пари молодих закоханих (найчастіше вони мали імена П'єро і Коломбіна). Виконавці цих ліричних партій

часто перевдягались, але масок на обличчі не мали. Власне боротьба за щасливе кохання молодій парі і складала головний зміст сценічної дії.

Ігрову стихію комедії дель арте визначали імпровізаційні буффонні трюки — лаццо. Театр масок не сприйняв літературної мови, а широко користувався діалектами різних областей Італії. Початково основу спектаклю складав сценарій, в якому викладався короткий зміст, послідовність сцен, імена дійових осіб й хід інтриги. За цією скупкою канвою акторам належало виткати строкаті узорі відповідні їм амплуа. На думку знаменитої актриси Ізабелли Андреїні, актор, що грає за писаним текстом схожий з папугою, тоді як актор-імпровізатор подібний до солов'я. Дуже скоро, однак, актори придумали прийоми, що полепшували імпровізацію. Вони завчали напам'ять цілі монологи, а також окремі вирази і фрагменту тексту, що відповідали характеру їх маски, які потім комбінували стосовно конкретних обставин. Ця техніка схожа з технікою народних співців й оповідачів, які зберігають в пам'яті дуже багато типових характеристик, ситуацій, зворотів й готових віршів, переносячи їх з твору до твору у різних комбінаціях.

Значної допомоги в імпровізаційній грі також надавали існуючі традиції і прийоми створення ролі-типу. З кінця XVI ст. стали з'являтися спеціальні книжечки «дзібальдоне» з текстами окремих ролей, написані видатними артистами комедії масок. Так, наприклад, Франческо Андреїні (чоловік Ізабелли), що грав Капітана, видав книгу «Бравади Капітана Жакху». На початок XVII ст. труппи італійських комедіантів мали оформлений репертуарний канон, який включав крім комедій міфологічні пасторалі і «царські твори», тобто трагедії. Такий широкий репертуар вимагав освічених акторів, які б знали і закони сцени і літературу. Тому при кожній труппі був постійний драматург, який писав не тільки сценарії й окремі пасажі, насичуючи їх різного роду бароковими кончетті, гіперболами й метафорами, але й цілі п'єси. Нерідко в ролі авторів, що творили для комедії масок виступали самі актори.

Актором-автором був Джамбатіста Андреїні (1578-1652). Він працював у театрі масок як актор, художник, музикант і драматург. Діючі в його п'єсах гондольєри, носильники («Венеціанка»), а також впроваджені, крім масок, переодягнені розбійники, ювеліри, євреї, збіднілі шляхтичі, начальник поліції («Юний невірник») показані правдиво, із знанням справжнього життя. Можливо, що саме вторгнення у середовище умовних масок такого роду персонажів і стало причиною популярності «Юного невірника» (1620), комедії з романтичним сюжетом, що користувалась найбільшим успіхом серед п'єс Андреїні. Драматург прославився також як автор величезної барокової містерії «Адам», яка вплинула на «Втрачений рай» Мільтона.

У першій половині XVII ст. Верджіліо Веруччі, римський нобіль, що був членом «Академії збентежених» (однієї з численних академій, що розплодились у XVII ст.), опублікував близько десятка комедій у стилі театру масок. Його герої розмовляють декількома мовами і 5-6 італійськими діалектами. Інший римлянин, Джованні Бріччо (1581-1646), що називав себе художником, писав комедії у віршах і прозі. У п'єсі «Тартарея, пекельна комедія» (1614), поряд з побутовими персонажами й масками з'являються фантастичні інфернальні сили. В інших комедія Бріччо можна зустріти неаполітанських розбійників, дзані, міфологічних персонажів, що мешкають у Сицилії, поблизу Етни.

У другій половині XVII ст. під усе зростаючим впливом іспанської сцени до театру масок вторгається трагедія. П'єси «високого стилю» постачав для трупп Ніколо Бьянкоелллі. У трагедії «Вбивця самого себе» (1664) дія відбувається в Англії, однак герої, серед яких є «король македонський» і Коломбіна, мають італійські імена. У трагедії «Королева-правителька» (1674), крім дофіна Франції, якому врешті-решт дістається англійський престол, бере участь і якийсь маркіз Дураццо, споріднений персонажам комедії дель арте. У кінці XVII ст. для театру масок писав Симоне Томадоні, п'єса якого «Панталоне — збанкрутілий купець» (1693) Голь-

доні поклав в основу комедії «Банкрот». Труппи театру масок кочували по всій Італії, а потім й інших країнах Європи й заклали основу професійного акторського мистецтва континенту.

Музичне життя Італії на рубежі XVI—XVII ст. ознаменувалися народженням нової форми музичної творчості — *опери**. Її батьківщиною була Флоренція, де в гуртку музикантів і співаків, що групувалися навколо мецената, ученого гуманіста Барді, уперше виникла думка створити спектакль, в якому з'єдналися б воедино музика і слово. Вивчаючи грецьку трагедію, перші творці опери мріяли створити подібний їй спектакль, в якому враження, вироблене драмою, посилювалося б музикою. Але відродити античну трагедію гуртку Барді не вдалося, і перший твір нового жанру «Дафна» Рінуччіні з музикою Креспі став власне кажучи розвитком жанру ренесансної пасторалі. Постановки «Дафни» (перша відбулася у 1598 р.) мали величезний успіх, і опера швидко одержує поширення по всій Італії. При цьому вона не тільки процвітає на придворних сценах, але також користується любов'ю масового глядача. Про популярність опери свідчить численність оперних театрів, число яких в одній Венеції досягло восьми.

Свого найвищого розквіту в XVII ст. італійська опера досягає у творчості Клаудіо Монтеверді (1567-1643), глави венеціанської школи. У його операх «Орфей» і «Аріадна», а особливо в останніх творах — «Повернення Улісса» і «Коронування Поппеї» (1642) яскрава життя драма зовсім затуляє міфологічний чи казковий елемент. У центрі спектаклю драматична колізія. Ілюструючи текст, музика створює фон, який допомагає сприйняттю того, що відбувається на сцені. Після Монтеверді встановлюється певний тип оперного спектаклю. Опера звичайно пишеться на міфологічний чи легендарно-історичний сюжет. У ній, іноді трохи механічно, сполучаються трагічні і комічні елементи. Спектакль парадно оформляється і містить у собі балетні сцени. Польоти, чудесні зникнення, пожежі, землетруси стають необхідними аксесуарами опери. Постановочні ефекти починають здобувати самодостатній характер.

В останні десятиліття XVII ст. центром розвитку оперного мистецтва стає Неаполь. Саме тут виробляється тип опери, що одержала назву «серйозної», і швидко встановлюються жорсткі канони, що надалі перетворюються у стереотипи і штампи. Сюжет стає тільки приводом для демонстрації мистецтва співаків-віртуозів і постановочних ефектів. Особливим успіхом починають користуватися співаки-кастрати, що своїми високими голосами ще більше підкреслюють умовність дії на сцені. Ідейний зміст оперного спектаклю зникає. Однак майстерність виконавців, витонченість музичних прийомів, блиск оформлення доходять в цей час до досконалості. Італійська опера поширюється по всій Європі. Італійські труппи грають у Парижі, Відні, Мадриді й інших столицях. Італія стає законодавицею в оформленні спектаклів і театральних будівель. Особливо прославилися в цій області архітектори і художники-декоратори з талановитої родини Галлі-Біббієна.

2. Культура Голландії і Фландрії XVII ст. Формування голландської культури відбувалося в умовах тривалої визвольної боротьби проти іспанських Габсбургів. Перемир'я, укладене з Іспанією у 1609 р., утвердило незалежність країни і дало могутній поштовх її розвитку. До влади прийшла буржуазія, але головною силою, на яку вона спиралася під час національно-визвольної боротьби, були народні маси. Їх громадська активність відкривала широкі можливості для проникнення народно-демократичних тенденцій у молоду голландську культуру. Саме ці тенденції стали основою досягнень голландської культури в період її короткого, але блискучого розквіту у 1640-1660-і рр. Голландія, що була на європейському континенті першою буржуазною республікою, переживала період економічного піднесення, якому сприяли також успіхи наук. Замість ненависного голландському народові католицизму, так ретельно насаджуваного іспанцями, панівною формою релігії в Голландії став кальвінізм.

Однак, в другій половині XVII ст. поступове послаблення економічної і політичної могутності Голландії позначилося на еволюції її культури. Правда, різні області культури розвивалися по-різному. Зокрема, в області природничих і точних наук, тісно пов'язаних з економічними потребами суспільства, відбувалося подальше нагромадження знань, були зроблені важливі відкриття. Різке загострення соціальних протиріч знайшло своє відображення у сміливих висновках кращих представників голландської філософії і суспільної думки. Але культура Голландії вступає в смугу кризи, що переходить потім у ясно виражений занепад. Ця криза позначилася особливо наочно в живопису, тобто в тій області, в якій раніше були створені вищі цінності голландської культури.

Занепад культури був також пов'язаний із переродженням колись революційного класу буржуазії. Досягнувши політичної й економічної могутності, голландська буржуазія стає реакційною силою. Охоплена постійним занепокоєнням і страхом перед пригнобленими масами, вона придушує найменші прояви народного невдоволення. Результатом економічного застою була помітна зміна навіть самого типу голландського буржуа. Ще недавно енергійні й ініціативні купці і підприємці перетворилися в паразитичний клас рантьє, що живуть на проценти зі свого капіталу. Цим рантьє далекі були демократичні смаки їх предків, так само як і образ їхнього життя. Голландський буржуа кінця XVII ст. відвертається від своєї національної культури, прагне наслідувати звичаїв і моди французької аристократії, відмовляється навіть від рідної мови, воліючи англійську чи французьку.

У XVII ст. склалася знаменита голландська школа живопису. Вона надихалася принципами реалізму і була демократичною за своїм духом. Період до 1640 р. був часом її формування. Видатний представник цієї школи — блискучий портретист Франс Хальс (1581-1666). Він писав процвітаючих бюргерів та їх дружин. Люди в його портретах показані звичайно по пояс чи у три чверті росту, стоячими чи сидячими, без жодних аксесуарів. Вони дивляться на глядача добродушно, нерідко — з веселою, задоволеною посмішкою. Тільки в пізніх творах майстра цей оптимізм поступається місцем більш серйозній, часом навіть похмурій виразності. Хальс писав також групові портрети офіцерів міської варти і попечителів благодійних організацій. Серед його жанрових картин, виконаних у манері Караваджо, — «Циганка», «Малле Баббе», «Веселий лютьяр».

Реалістичні тенденції визначили й творчість багатьох інших голландських портретистів — сучасників Хальса. Проте в їхніх творах постають насамперед образи статечних бюргерів і магнатів. І хоча таким творам, звичайно, бракувало Хальсової демократичної безпосередності в ставленні до людини, але вони правдиво відтворювали часто підкреслено скромний зовнішній вигляд зображуваних людей, їх діловитість і самовпевненість. Інший характер мали пізні голландські портрети, написані вже тоді, коли буржуазія країни повною мірою усвідомила себе як панівний клас. Відкинувши показну скромність минулих років, місцеві багатії поспішали в усьому своєму побуті і культурі наблизитися до аристократичної верхівки сусідніх країн. Пишно одягненими, підкреслено величними, але часто з дещо провінціальним виглядом, постають вони на портретах, написаних за фламандськими або французькими взірцями.

Новим явищем в європейському мистецтві XVII ст. були картини голландських живописців побутового жанру. У своїх скромних, простих за темою творах вони не тільки привернули увагу до повсякденного побуту «рядової людини», але й зуміли розкрити в її житті непримітні тепло і красу. Ранні твори цього жанру — це невеликі, жваві за кольором зображення веселих розваг військових, постаті в яких ще заповнюють більшу частину інтер'єра. Невдовзі тематика розширилася. Художники охоче писали сцени з життя дрібних ремісників, з веселим гумором, як Андріан ван Остаде (1610-1685), зображали розваги і сварки простого люду, приводили глядача в таверни або розповідали про приватний побут городян, як Ян Стен (1628-1679). Сцени з побуту більш заможних бюргерів поетично відтворювали Пітер де Хоох

(1629-1683), Герард Терборх (1617-1681) та ін. Поступово в картинах голландських майстрів жанрового живопису зростає роль інтер'єру, природнішим стає співвідношення постатей і навколишнього простору, виразнішою гра світлотіні. Так крок за кроком розкривалися широкі можливості побутового жанру. Вершиною цього жанру в Голландії була творчість Яна Вермеєра Дельфтського (1632-1675). У його картинах люди живуть своїм неквапливим життям у повній гармонії з навколишнім світом. Сюжети картин дуже прості: дівчина читає листа біля вікна; дама одягає перед дзеркалом намисто; служниця на кухні наливає молоко; художник працює в своєму ательє. Серед нечисленних картин на інші сюжети особливо чудові два пейзажі, «Краєвид Дельфта» і «Вуличка», що відрізняються безтурботністю й рівноваженістю.

Вермеєр досяг досконалості в передачі найтонших відтінків світла, що скрадає контури освітлених предметів і фігур, а також у використанні перспективних побудов для створення відчуття участі глядача в зображеній дії. Його твори більше, ніж картини інших майстрів, відображають атмосферу домашнього побуту Голландії епохи розквіту її міської культури. З часом у буржуазному побуті країни все менше залишалося місця для поезії, натомість зростає культ заможного життя. А це відбилося і на картинах голландських майстрів: дедалі пишнішими ставали інтер'єри, ошатнішим одяг, але зникав інтерес до людини, акцент все більше переносився на скрупульозне зображення коштовних матеріалів та різних речей.

Зміна естетичних смаків позначилася і на жанрі натюрморту. Замість зображень так званих сніданків та кухонних речей, популярних у першій половині XVII ст., численні голландські художники все частіше вдавалися до змалювання коштовних, вишуканих речей, на яких грають жваві полиски світла. Наприкінці століття найулюбленішими видами натюрморту стали декоративно вирішені букети квітів і зображення мисливських трофеїв на фоні розкішних парків.

Новаторський характер голландського мистецтва з великою силою виявився в пейзажному живопису. Пейзажисти захоплено зображали голландські селища на берегах каналів і річок, ліси, широкі лани, дороги серед дюн, низькі морські береги, море з рибальськими човнами й кораблями, великі міста. Природа для них була близькою, зрозумілою, обжитою і водночас неповторно своєрідною. Створені ними у 1630–40-і роки пейзажі, зокрема у творчості Яна ван Хойєна (1596-1656), здаються фрагментами реального простору, в якому всі барви поєднані, дещо зглажені одним тоном вологої атмосфери голландських низин. Зворушливо передавали художники красу далеких просторів і хмарного неба, дедалі майстерніше відтворювали найрізноманітніші стани природи.

Романтично піднесено сприймав природу найвизначніший майстер голландської школи пейзажного живопису Якоб ван Рейсдал (1629-1682). Його картини сповнені відчуття матеріальності й багатобарвності навколишнього світу, пройняті схвильованим подивом перед могутністю сил природи, одухотворені навіяними нею філософськими роздумами. В одних картинах художник сповнений віри у вічне оновлення природи («Лісове болото»). В інших він розмірковує над швидкоплинністю життя («Сврейське кладовище»).

У другій половині XVII ст. в пейзажному живопису дедалі помітнішими стають пошуки зовнішньої ефектності, що відповідало зміні смаків у правлячих колах буржуазії. Чим більше голландський патриціат усвідомлював своє панівне становище, тим більш чужою, а іноді й ворожою, ставала для нього демократична основа національної культури. Твори ж художників, що продовжували цю тенденції вітчизняного мистецтва і намагалися її розвивати, не знаходили визнання в буржуазному середовищі. Цей конфлікт найяскравіше виявився в житті й творчості геніального художника Рембрандта Харменса ван Рейна (1606-1669). Зазнавши сильного впливу караваджизму, уже в ранніх, невеликих за речах («Приношення в храм», «Сімеон у храмі») він приділяє особливу увагу емоційно-психологічним можливостям світло-

тіні. Поряд з релігійним живописом найважливішим жанром для молодого Рембрандта стає портрет; старанно вивчаючи міміку, фіксує в ту пору навіть різкі, гротескні гримаси, він робить портретні образи (у тому числі автопортрети, а також зображення рідних і близьких йому людей) постійним акомпанементом своїх творчих шукань, проявляючи в них тим самим безпрецедентну за ширістю людяність.

Переїхавши у 1632 р. до Амстердаму, Рембрандт незабаром одружився з багатою патріціанкою Саскією ван Ейленбург, присвятивши молодій дружині ряд кращих своїх робіт. В картині «Урок анатомії доктора Тюлпа» (1632), що принесла йому гучний успіх, він поноваторському вирішує проблему групового портрету, побудувавши його на контрасті різноманітних реакцій учнів і спокої центральної фігури вченого-медика, що пояснює будову людського тіла. Більш вільною, легкою стає живописна манера майстра, ростуть масштаби композицій. В картинах, як світських, так і релігійних, домінують сильні драматичні ефекти. Як гімн любові сприймається «Автопортрет із Саскією»: художник зобразив себе в романтичному костюмі кавалера; однією рукою він піднімає келих пива, а іншою обіймає Саскію, що сидить у нього на колінах. Біблійні сцени відзначені печаттю трагізму — з тілами й обличчями, що світяться на темному фоні («Осліплення Самсона», «Жертвопринесення Авраама», «Зняття з хреста»). Рембрандт захоплено сприймає досвід італійського Ренесансу і Бароко, але в той же час кидає виклик класичному ренесансному канону — особливо в картинах на теми античної міфології. «Викрадення Ганімеда» виглядає карикатурно (юний герой обмочується зі страху), образ же «Данаї» (1636), як і всі рембрандтівські *ню**, повний інтимної, домашньої еротики і зовсім антикласичний. Вершиною періоду став «Нічний дозор» (1642). Одержавши замовлення на урочистий груповий портрет стрілецької гільдії, Рембрандт запропонував блискуче, але нетрадиційне рішення: сцена пронизана не батальним, а скоріше театральним настроєм, героїчний ідеал і повсякденне життя вигадливо змішані. Замовники недооцінили цей шедевр і піддали його різкій критиці.

У 1640-х рр. Рембрандт поступово відмовляється від зовнішніх ефектів, в його роботах посилюються риси споглядальності, містичного самозаглиблення. У 1642 р. помирає Сакія; його супутницею стає служниця Хендрікьє Стоффельс. Її образ з тієї пори неодноразово виникає в мистецтві Рембрандта (як і образ Тітуса, його сина від Саскії). Біблійні композиції набувають тепер характеру домашніх, побутових сцен, де божественний початок якби просвічує зсередини, в мерехтливих золотаво-коричневих барвистих гамах. Такі, наприклад, «Святе сімейство», «Христос в Еммаусі». Рембрандт усе частіше драматично укрупнює фігури («Іаков, що благословляє синів Йосифа», 1656), огортаючи образи чарівністю нез'ясовної таємниці («Подорож Блудного сина»). Та ж атмосфера психологічного одкровення панує в портретах, де фокусом інтересу все частіше постає обличчя, або обличчя і руки, що проступають з м'якої світлотіні: портрети людини в золотому шоломі, Яна Сікса, Тітуса за читанням (1656). В цю пору створюються багато з кращих автопортретів, а також чудові пейзажі, де природа і діяння людських рук, природа й історія зливаються в єдину землисту масу, зігріту теплим сяйвом і живучу своїм розмірним, величним ритмом.

Рембрандт, подібно Тіціану, належав до тих майстрів, для яких старість аж ніяк не означала спаду творчої активності. В 1656 р. художника оголошують неспроможним боржником, його майно продають з молотка. Він перебирається в більш скромне житло в єврейському кварталі Амстердама. Помирають Хендрікьє й Тітус, підводить здоров'я, однак Рембрандт продовжує працювати напружено і надзвичайно плідно. Він пише груповий портрет старійшин сукняного цеху («Синдики», 1661), домагаючись зовнішньої простоти й емоційної невимушеності образу. Фактура його картин перетворюється в справжню матерію світла: вільні лєсування підсилюють до краю ефект сяйва, що якби опромінює барвисту масу зсередини, акцентуючи психологічні вузли композиції. Така етапна для жанру історичної картини, драма-

тично-напружена «Змова Юлія Цівіліса»; ця композиція на тему боротьби батавів проти римської окупації призначалася для Амстердамської ратуші, але шокувала замовників своїм новаторством і не була прийнята. Такі ж «Ассур, Аман і Есфір», «Зречення Петра», «Єврейська наречена», «Повернення Блудного сина» (1668).

Рембрандт залишив величезну графічну спадщину — свого роду багаторічний щоденник, повний гострих побутових спостережень, художніх задумів, містико-філософських інтуїцій. Він багато працював олівцем, частіше, однак, звертався до малюнку гусячим пером в сполученні з пензлем. Перші його проби в області офорту (фігури жебраків, волоцюг, селян) відносяться ще до лейденського періоду. Згодом він став великим реформатором мистецтва гравюри (офорт, часто в сполученні із сухою голкою): віртуозно застосовуючи повторні травлення, створюючи серійні відбитки, різноманітні за силою тону і штриха, домагаючись надзвичайної образної глибини змісту, він вперше (якщо не вважати А. Дюрера) поставив друковану графіку на один рівень з шедеврами живопису і літератури. Серед самих прославлених його офортів — «Аркуш за 100 гульденів» («Христос, що ціліяє хворих», 1649), «Три дерева», «Три хрести», «Фауст», «Христос перед юрбою». Звід біблійних картин, гравюр і малюнків художника називають «Біблією Рембрандта». Відображаючи найбагатший спектр релігійних роздумів майстра, вона має унікальне за своєю широтою значення: в ній проступають не тільки протестантсько-кальвіністські, католицькі і сектантські мотиви, але й іудаїстська традиція тлумачення Біблії, релігія Тори і Талмуда, тобто представлена конфесійна карта тодішньої Західної Європи.

Найбільшим явищем голландської культури другої половини XVII ст. була творчість Бенедикта Спінози (1632-1677). Як і живопис Рембрандта, філософія Спінози є плодом Нідерландської буржуазної революції XVI ст. Правда, з часу революції протекло чимало часу, але саме цей складний післяреволюційний період, насичений соціальними і політичними протиріччями, послужив живильним ґрунтом для дозрівання нових ідей. Матеріалістичні ідеї, джерела яких сходили до настроїв бурхливого революційного часу, оформилися лише через багато років після революції. Появі філософії Спінози сприяла свобода друку і віросповідання, так само як і атмосфера гострої боротьби релігійно-політичних вчень. Народився мислитель в Амстердамі у побожній єврейській купецькій родині, але пізніше він зовсім ухилився від релігійної обрядовості й за вільнодумство був відлучений від релігійної громади і підданий прокляттю. Таким чином, Спіноза залишився людиною поза будь-якою релігією, що було рідкістю в той час. Покинувши родину, він заробляв на життя працюю шліфувальника оптичних стёкол. Більша частина творів Спінози була заборонена владою за «блюзнірські і безбожні вчення». Суспільно-політичні ідеї мислителя відображають інтереси буржуазії, що, одержавши владу, була зацікавлена в порядку і міцній вузді для народу. Крім «людей розуму», на думку Спінози, є і «юрба» якою керують пристрасті, а не розум. Тому і потрібна сильна держава, бажано — республіка.

Права індивідуумів і влади простираються доти, доки простирається їх сила, суспільство є системою сил, і завдання полягає в тому, щоб знайти стійку рівновагу цих сил. Якщо хто-небудь в суспільстві чинить людям зло, заважає їм існувати і насолоджуватися розумним життям, то його «дозволено видалити від себе тим шляхом, який нам здається надійнішим». Держава зі своєї боку забезпечує людям мирне життя, їх «природні невідчужувані права», як наприклад право приватної власності, свободу совісті і думки. В умовах віротерпимості і приборкання державою церковних звад можливий розквіт наукового знання, просвітництва, в якому Спіноза бачить запоруку від усіх суспільних лих. Останні породжуються пристрастями, чи *афёктами**, — почуттями любові і ненависті, гніву і заздрості, симпатії і честолюбства і т.д. Поки людина не усвідомила своїх афектів, вона є їх рабом. Навпаки, вона вільна, якщо розум узяв верх над ними. Афекти треба не засуджувати чи хвалити, не плакати чи глузувати

з них, а розуміти їх: адже афекти — такі ж властивості природи людини, як тепло і холод, дощ і вітер — властивості атмосфери. Немає абсолютних добра і зла, даних понад норми моралі, чого-небудь самого по собі справедливого і несправедливого. Пристрасті людей — це лише природні сили, пізнавані настільки ж природною силою розуму і керовані силою держави. Спіноза, таким чином, розглядав людину як невід'ємну частину всієї природи, по-суті однорідну з нею. Це було спростуванням декартівського дуалізму тілесного і духовного початку, природознавства і теології.

Спіноза в «Етиці» створив ясну, струнку, убрану у форму геометричних доказів моністичну систему: існує лише єдина субстанція — природа. Спіноза називає її Богом у тому значенні, що вона не має творця і є «причиною самої себе». «Субстанція» Спінози — це матерія; усі речі — лише прояви, частини цієї єдиної субстанції, що не існують поза нею. У світі панує причина необхідність, у ньому немає місця для чудес і надприродних подій. Змінюються і рухаються лише окремі речі: сама субстанція незмінна і вічна. Зрозуміло, що матеріалізм Спінози мав метафізичний і механістичний характер. Не бачачи можливості поширити матеріалізм на явища соціального життя, Спіноза шукав вихід у вченні про атрибути (істотні, невід'ємні властивості) матеріальної субстанції. Він учив, що нам відомі два з незліченних атрибутів субстанції: протяжність і мислення. Під протяжністю він розумів просторово-механічний взаємозв'язок світу чи власне матеріальність субстанції. Визнаючи і мислення атрибутом цієї матеріальної субстанції, Спіноза тим самим допускав ідею про загальну одухотвореність матерії (*гілозоїзм*⁸).

Однак ядро поглядів Спінози може бути визначене як сміливе і надзвичайно глибоке для XVII ст. вільнодумство. Церковники переслідували його за підхід до «Святого Письма» як звичайного твору, а не божественного одкровення, за утилітарну мораль, за заперечення всіх основ релігії, в якій він не виявляв нічого, крім «фантазії і марення пригніченої і боязкої душі» і засобу «навіювати народу шанування своїх царів, як богів». Спіноза викликав проти себе ураган обурення. Один сучасник писав: «Диявол спокусив безліч людей, але можна, право, сумніватися, щоб хто-небудь між ними працював над руйнуванням усякого божественного і людського права з такою силою, як цей лжеучитель, породжений на погибель релігії і держави».

Фландрія. Одна з найбільш розвинених у Середні віки країн Європи — Фландрія (Південні, або Іспанські Нідерланди — теперішня Бельгія) — у XVI ст. пережила соціально-політичне піднесення. Щоправда, революційний рух у Фландрії був придушений, країна залишилася під протекторатом Іспанії і в ній зберігся феодальний лад. Постійні війни, в які Фландрію втягувала Іспанія, гальмували розвиток економіки. Блокада голландцями гирла річки Шельди значною мірою паралізувала фландрську торгівлю. Але пробуджений революційною боротьбою народ вірив у кращі часи. Незважаючи на те, що в той час особливої сили набула католицька церква, активна пропаганда релігійних ідей не могла придушити світської культури. У країні розвивалися науки, поширювалися ідеї гуманізму. І саме сфера культури ставала ареною боротьби за утвердження національних форм буття. Іспанським намісникам у Фландрії доводилось показувати себе доброзичливими просвіченими правителями, що дбають про культурний розвиток підлеглої їм країни. Вони не шкодували грошей на будівництво та оздоблення храмів, палаців, громадських будівель, оформлення різних свят й урочистих процесій. Усе це мало створювати ілюзію процвітання країни і прикривати складні суспільні суперечності.

Провідним художником Фландрії XVII ст. був Пітер Пауль Рубенс (1577-1640), який проявив себе також як учений-гуманіст, філософ, архітектор, нумізмат, державний діяч і дипломат. За могутністю таланту і багатогранністю дарування, глибиною знань і життєвою енергією Рубенс належить до числа самих блискучих постатей європейської культури XVII ст. Він звертався до тем Старого і Нового Завіту, до зображення святих, до античної міфології й істори-

чних сюжетів, до алегорії, побутового жанру, портрету, пейзажу. Великий живописець, він був також великим майстром рисунку. Мистецтво Рубенса, що відрізняється живим і могутнім відчуттям природи і невичерпною фантазією, насичене різноманітними сюжетами, дією, багатством фігур і аксесуарів, патетичними жестами. Художник зображав своїх героїв підкреслено тілесними, в розквіті вагової краси. Властиві Бароко риси умовності і зовнішньої, іноді штучної екзальтації відступають у Рубенса перед могутнім напором живої реальності.

Пафос бурхливої космічної динаміки, боротьби конфронтуючих сил панує у величезних декоративних полотнах 1610-х рр.: «Страшний суд», «Малий Страшний суд», «Падіння грішників», «Битва амазонок». Стихія первозданного хаосу підлегла бездоганно організованій композиції, побудованій по діагоналі, еліпсу, спіралі, на контрастах темних і світлих силуетів, кольорних сполучень і плям, потоків світла і затінених живописних мас, складній грі ритмічних співзвуч. Люта сутичка людей з дикими тваринами утілена в сценах полювань — новому, створеному Рубенсом жанрі фламандського живопису, що відрізнявся то більш умовним характером («Полювання на крокодила і гіпопотама», «Полювання на левів»), то наближенням до реальності, сполученням анімалістичного жанру і пейзажу («Полювання на кабана»). Тема боротьби людини із силами природи присутня уже в ранніх, власне пейзажних роботах художника («Возії каменів»).

Дух життєстверджуючого оптимізму відрізняє картини Рубенса на античні теми з їх урочистим ритмом, величчю і повнокровністю образів, наділених часом важкуватою тілесністю («Статуя Церери», «Венера й Адоніс», «Союз Землі в Воді», «Повернення Діани з полювання», «Венера перед дзеркалом»), сцени «Ваханалій», що прославляють життя природи і щедру родючість землі («Ваханалія»). Характерні для Бароко піднесеність, патетика, бурхливий рух, декоративний блиск колориту невіддільні в мистецтві Рубенса від почуттєвої краси образів, сміливих реалістичних спостережень.

У 1620-і рр. Рубенс досягає єдності кольорового звучання картин, побудованих на складній гамі рефлексів і відтінків, легко і прозоро покладених блакитнуватих тіней і світлих фарб («Персей і Андромеда»). Разом з учнями «художник королів» виконує великі замовлення королівських дворів Європи. Він відвідує Францію, створює цикл із 21 величезного полотна для однієї з галерей Люксембурзького палацу в Парижі, присвячений житті королеви Марії Медичі. Це новий тип історичної картини, достовірної по зображенню обстановки і конкретних персонажів, але втіленої в пишній алегоричній формі. Тоді ж Рубенс створює новий жанр європейського парадного барокового портрета, що підкреслює соціальну значимість моделі.

Одруження Рубенса у 1630 р. з Єленою Фаурмент стало новим етапом його життя, виповненим безтурботного сімейного щастя. Розчарувавшись у придворній кар'єрі і дипломатичній діяльності, він цілком віддається творчості. Майстерність пізнього Рубенса блискуче виявляється в порівняно невеликих, власноручно виконаних творах. Образ молоді дружини стає лейтмотивом його творчості. Ідеал білявої красуні з пишним почуттєвим тілом і красивим розрізом великих блискучих очей склався в творах майстра задовго до того, як Єлена увійшла в його життя, перетворившись, нарешті, в зриме втілення цього ідеалу. Рубенс пише Єлену в образі біблійної Вірсавії, богині Венери («Суд Париса»), однієї з трьох грацій, включає її зображення в картину «Сад любові», немов наповнену сміхом і вигуками молодих пар. Художник створює рідкісний за відвертістю особистого почуття і чарівності живопису образ оголеної Єлени з накинутою на плечі оксамитною, облямованою хутром шубкою («Шубка»).

Пейзажі пізнього Рубенса відтворюють епічний образ природи Фландрії з її просторами, далечінями, дорогами та людьми, що її населяють («Веселка», «Повернення з поля»). Художник також зображує повні життєрадісної стихії народні свята («Селянський танець»).

Творчість Рубенса відкриває новий шлях для розвитку всього фламандського мистецтва. У творчості пейзажистів, чимало з яких співробітничали з Рубенсом, з'явилося піднесене

сприймання природи. Під його впливом сформувався новий, суто фламандський вид монументально-декоративного натюрморту, проїнятого пафосом утвердження краси матеріального світу. Творцем його став Франс Снейдерс (1579-1657), один з найвидатніших майстрів натюрморту в світовому мистецтві. Його натюрморти з нагромадженням різних фруктів, овочів, риб, дичини тощо викликали відчуття багатства і часто були органічною частиною оформлення урочистих інтер'єрів.

Живописною культурою й гуманістичним сприйманням образу людини багато в чому зобов'язаний Рубенсу і провідний майстер фламандського портрету — Антоніс Ван Дейк (1599-1641). Під час роботи у майстерні Рубенса він оволодів тонкощами живописної техніки, тут в гуманістичній атмосфері остаточно оформився його критерій в оцінці людини, склалося сприйняття її внутрішнього благородства, тут навчився він помічати тонкі нюанси людських почуттів, розуміти їх внутрішню динаміку. Життєвим і художнім ідеалом Ван Дейка була людина складного і багатого інтелектуального життя. Тому в усі періоди своєї творчості він так охоче писав портрети людей мистецтва і науки. Уже зрелим майстром він створив «іконографію» — велику серію портретів, правірованих за його картинами й рисунками, які увічнюють образи його видатних сучасників. Ці портрети вражають тонкістю і багатогранністю психологічної характеристики людей, благородною стриманістю в композиційному й колірному вирішенні. Як живе втілення ідеалу витонченої краси й тонкої одухотвореності були задумані три варіанти відомого «Автопортрета», написані художником у період своєї творчої зрілості.

У XVII ст. завдяки Ван Дейку остаточно сформувався тип аристократичного портрету в стилі Бароко. Зображена на весь зріст особа дивилася на глядача ніби згори. Гордовита поза, стримано благородні жести, розкішний одяг свідчили про її високе соціальне становище. У парадних портретах Ван Дейка ця схема наповнювалася живим почуттям. Коли художник приїхав до Італії, його вразив побут римських і генуезьких аристократів, їхню гордовитість він сприйняв як вияв високої людської гідності, а продиктоване етикетом зовнішнє благородство поведінки — як вияв високого аристократизму духу. Гуманістичне сприймання образу надавало кращим портретам митця одухотвореності й поетичності. Ця поетичність ще більше посилюється тонкими нюансами кольору і гри світла на шовковому й оксамитовому одязі, величчю просторих інтер'єрів, свіжостю декоративних парків, на фоні яких м'яко вимальовують ся постаті зображених на портретах людей.

Значний вплив на розвиток європейського портрета Бароко справили твори останнього десятиріччя життя художника, коли він перебував при дворі Карла I в Англії. Тут Ван Дейк опинився в середовищі родовитої англійської знаті, був сам посвячений у лицарське звання, одружився з дівчиною аристократичного роду. Як придворний художник він писав переважно портрети короля, королеви, їх дітей і представників вищого товариства. Під впливом цього оточення в урочистих портретах художника з'явився невластивий йому раніше відтінок дещо холоднуватой, відчуженої елегантності.

Одним з найулюбленіших живописців у Фландрії був Якоб Йорданс (1593-1678). Син торгівця, він часто зображав людей, які його оточували в житті, був чуйний до їх гучної веселості, поділяв їх любов до всього здорового, повнокровного. Писав Йорданс на алегоричні, релігійні та міфологічні теми, але найпопулярнішими серед сучасників були його твори на дві теми, до яких він повертався протягом усього життя. Одна з них — переказ байки Езопа про сатира, переосмислений у сучасному народному дусі. Художник розповідає про дружбу селянина з міфологічним мешканцем лісів як про реальну подію. Прийшовши в гості, сатир з подивом помічає, як селянин в одному випадку дмухає на руки, щоб зігріти їх, в іншому ж дмухає на суп, щоб охолодити його. Козлоногий гість сприймає ці незрозумілі йому дії як двоєдушність й обурений іде геть. У своїх картинах на цю тему Йорданс вводить глядача в коло селянської родини і з відтінком доброзичливого гумору підкреслює, що казковий гість відчуває себе се-

ред селян вільно й природно, втілюючи ту ж саму могутню фізичну і душевну природну силу, яку митець бачив у рідному народіві.

Любив Йорданс зображати і родинні концерти, підкреслюючи непорушність культурних традицій, що передаються з покоління в покоління. Веселим настроєм пройняті картини художника на тему «Свято бобового короля». В них оживають розгульні бенкети, які так любили влаштовувати у Фландрії з будь-якого приводу. Численні члени родини і гості, зібравшись за столом, пили, їли, сміялися, співали. Так вони відзначали свято трьох волхвів, які прибули зі східних країн вітати новонародженого Христа. У великий пиріг запікали біб, і того, кому діставався шматок пирога з бобом, проголошували на святі королем. На короля надягали паперову корону і всі виконувати його бажання.

Поряд з майстрами, творчість яких відзначена монументальним розумінням форм, у Фландрії працювало багато живописців, що малювали невеликі станкові твори переважно побутового жанру. Найзначнішим з них був Адріан Браувер (1606-1638). Надзвичайно красиві за колірним вирішенням картини Браувера присвячені здебільшого життю соціальних низів. В них він продовжив гротеско-гумористичну традицію живопису Брейгеля Старшого. Але, на відміну від Брейгеля — творця широких панорам народного життя, Браувер звернувся до конкретних побутових ситуацій і гостровиразних індивідуальних характеристик. Він схильний до фіксації психологічних конфліктів, зображення сцен пятик, гри в карти й кості, що часто переходять у бійки. Своїх персонажів Браувер знаходив серед декласованих й асоціальних елементів. Місце дії його картин — невеликі напівтемні убогі шинки, де збирались селяни, міська біднота, волоцюги, шахраї, курці, шарлатани, злочинці («У шинку», 1630-і рр.).

Герої ранніх картин Браувера — люди озлоблені, пригнічені злиднями; вони анархічні, нестримні у прояві пристрастей. Злість, біль, бурхливі п'яні веселощі спалахують на обличчях, перетворюючи їх у примаси. У сліпій люті часто проступає активність і вибуховий темперамент, що безглуздо розтрачується на зведене до майже тваринного рівня існування. Художник виявляє гостру спостережливість у передачі міміки, жесту, вражає умінням будувати композиції живі, захоплені драматичною напруженістю стрімкої дії і разом з тим відзначені пластичною ясністю. Браувер органічно пов'язує фігури з навколишнім середовищем, занурює приміщення у напівтемряву, що приховує контури фігур. Він часто розташовує головних дійових осіб на другому плані, за яким впроваджує яку-небудь додаткову сцену. Передній план підкреслюється натюрмортами — глиняним глечиком, діжкою тощо, завдяки чому група персонажів втрачає виключне значення («Бійка за картами», 1630-і рр.). Втім, до кінця 1630-х рр. гостра гротескність (така як у картині «Квартет»), змінюється м'яким гумором, поєднаним з гіркою і тугою («Лютність»). З'явився образ самотнього мрійника, «натурального філософа», зануреного у роздуми («Сплячий курець»).

У другій пол. XVII ст. зміст фламандського живопису дрібнішає. проявляються тенденції ідеалізації і зовнішньої цікавості. Ці риси характеризують творчість Давида Тенірса Молодшого (1610-1690). У великих за розмірами, але дрібнофігурних композиціях, гарних за колоритом, він любив зображати веселі гулянки з танцями під відкритим небом, селянські весілля, створюючи в них ідилічні картини радісного, безтурботного, повного добробуту життя («Сільське свято», 1646). Тонка спостережливість митця проявляється не тільки в характерних типажах, але і в пейзажах, що приваблюють щемливим ліризмом («Красвид в околицях Брюсселя»).

3. Культура Франції XVII ст. В цей період королівська влада, спираючись на широкі суспільні верстви, вела останні бої з феодалною опозицією, причому *абсолютизм** виступав у ролі основоположника суспільної єдності. Значну роль у його становленні зіграли кардинали і перші міністри короля герцог де Рішельє (1585-1642) і Джуліо Мазаріні (1602-1661), що також прагнули впливати і на розвиток французької культури. З 1631 р. за сприяння Рішельє стала

виходити перша газета «Gazette de France», а в 1635 р. була заснована Французька академія, які відіграли значну роль у формуванні суспільної свідомості французького народу.

До середини століття Франція піднялася на рівень провідних держав Європи. Подолання феодальної анархії, яке відкривало перспективи для широкого розвитку торгівлі й промисловості, усвідомлення об'єднаним народом своїх сил створювали ґрунт для зародження і поширення уявлень про можливість змінити життя на принципах розумного порядку. І хоча дійсність часто руйнувала ці ілюзії, віра у всемогутність розуму й спрямованої ним волі визначила напрям розвитку культури Франції XVII ст. Разом з тим, роки правління Рішельє і Мазаріні були періодом обмеження вільнодумства. Абсолютизм прагнув зміцнити свої ідейні позиції, тому питання ідеології перебували в сфері особливої уваги уряду: покровительствуючи письменникам і поетам, що підкорялися офіційним вимогам, кардинали ставали нещадними до незалежних.

В культурі Франції XVII ст. провідну роль відіграє раціоналізм, що в літературі й мистецтві проявився у формі *Класицизму**. Проте розумну гармонію життя й прообрази героїчно-піднесеного ідеалу людини, свідомої своїх обов'язків, здатної підпорядковувати розуму свої почуття, прогресивні французькі письменники й художники шукали не в навколишній дійсності, сповненій глибоких протиріч, а в ідеалізованій класичній спадщині Античності. Все це, власне, і стало основою для зародження й розвитку другого після Бароко напрямку в культурі XVII ст. — Класицизму, що характеризувався стриманим і простим ладом чітких художніх форм, які створюють враження величності, але холоднуваті гармонії.

Оформленню культури раціоналізму і Класицизму багато в чому сприяв філософ Рене Декарт (Картезій, 1596-1650). Він походив з небагатої дворянської родини; служив в армії, брав участь у *Тридцятирічній війні**. Філософія Декарта (картезіанство) коротко викладена ним у «Міркуванні про метод». Засновується вона на скептицизмі: почуттєвий досвід не здатен дати достовірного знання, тому що ми часто зіштовхуємося з ілюзіями і галюцинаціями, а світ, сприйманий нами за допомогою почуттів, може виявитися сном. Не є достовірними і наші міркування, тому що ми не вільні від помилок; крім того, міркування є виведення висновків з посылок, і доти, поки в нас немає достовірних посылок, ми не можемо розраховувати на вірогідність висновків. Скептицизм існував і до Декарта, однак французький мислитель першим запропонував використати скептицизм як інструмент дослідження. Його скептицизм — не вчення, а метод. Після Декарта серед філософів та вчених утвердилась вимога недовірливого ставлення до недостатньо обґрунтованих ідей, з якого б джерела вони не походили: традиції, авторитету чи суб'єктивних тверджень дослідника.

Методологічний скептицизм, таким чином, утворює тільки першу ступінь. Декарт думав, що якщо ми знали абсолютно достовірні перші принципи, то могли б вивести з них все інше знання. Тому пошук достовірного знання складає другу ступінь його філософії. Вірогідність Декарт виявляє тільки в знанні про своє власне існування: «*cogito, ergo sum*» («мислю, отже існую»). Декарт міркує: у мене немає достовірного знання про існування мого тіла, тому що я міг би бути твариною чи духом, що залишив тіло, якому сниться, що він людина; однак мій розум, мій досвід існують безсумнівно і вірогідно. Зміст думок чи переконань може бути помилковим і навіть абсурдним; однак сам факт мислення й віри достовірний. Якщо ж я сумніваюся в тому, що я мислю, то принаймні вірогідним є те, що я сумніваюся. Теза Декарта про те, що ми маємо абсолютно достовірне знання про існування власної свідомості, визнавався всіма мислителями Нового часу. Однак виникало важке запитання: чи можна бути упевненим, що все інше, з чим ми очевидно зіштовхуємося, не є простим породженням нашого розуму? Порочне коло соліпсизму («Я» може знати тільки саме себе) був логічно неминучий, і ми зіштовхуємося з проблемою егоцентризму. Ця проблема стає усе більш значимою в міру розвитку філософії емпіризму і досягає кульмінаційного пункту у філософії Канта.

Всупереч очікуванням, Декарт не використовує свою достовірну тезу як велику посилку дедуктивного виводу й одержання нових висновків; теза необхідна йому для того, щоб сказати, що оскільки ми одержали цю істину не за допомогою почуттів чи дедукції з інших істин, то повинен існувати якийсь метод, що дозволив нам її одержати. Це, заявляє Декарт, метод ясних і виразних ідей. Те, що ми мислимо ясно і чітко, повинно бути істинним: «Ясним я іменую те, що з очевидністю розкривається уважному розуму, подібно тому як ми говоримо, що ясно бачимо предмети, які досить помітні для нашого погляду і впливають на наше око. Виразним же я називаю те, що різко відділене від всього іншого, що не містить у собі анічогісінько, що б не бачилося з очевидністю тому, хто розглядає його належним чином». Таким чином, знання залежить від інтуїції так само, як від почуттів і розуму. В опорі на інтуїцію є небезпека: заявляючи про інтуїтивне пізнання (ясну й чітку ідею), ми насправді можемо мати справу з забобоном і неясною ідеєю. У розвитку філософії після Декарта інтуїцію ясних і виразних ідей стали відносити до розуму. Акцент на ясності і виразності одержує найменування раціоналізму, а акцент на почуттєвому сприйнятті — емпіризму, що взагалі заперечує роль інтуїції.

У цьому пункті Декарт зупиняється, щоб вказати на пробіл у своїй аргументації і спробувати його заповнити. Чи не помиляємося ми, називаючи ясним і виразним те, що пропонує нам у якості такого могутня, але зла істота, якій робить приємність уводити нас в оману? Можливо що і так; і все-таки ми не помиляємося стосовно свого власного існування, у цьому нас не обдурить навіть «всеомгутній ошуканець». Однак двох всеомгутніх істот бути не може, і тому, якщо існує всеомгутній і благий Бог, можливість обману виключена.

Декарт переходить до доказів буття Бога: із самої ідеї досконалої речі випливає, що ця річ дійсно існує, оскільки досконала істота повинна володіти, серед нескінченного числа інших досконалостей, досконалістю існування. Згідно іншого доказу, Я, істота кінечна, не могла б мати ідеї досконалості, що не була вироблена нашим досвідом, в якому ми зустрічаємося тільки з недосконалими сутностями, і не могла бути винайдена нами, недосконалими істотами, але була владена в нас безпосередньо Богом, очевидно; у такий же спосіб, яким ремісник ставить свою мітку на зроблених ним виробах. Існування благого Бога спростовує гіпотезу про всеомгутнього ошуканця, і тому ми можемо довіряти нашим здібностям і зусиллям, що повинні привести до істини при правильному їх застосуванні. Декарт припускає, що Бог, створюючи Всесвіт, мав певний план, який цілком втілений у Всесвіті в цілому і частково — в окремих його частинах. Цей план також вкладений у людський розум, так що розум здатний пізнавати природу і навіть мати апіорне знання про природу, тому що як розум, так і об'єктивно існуюча природа є відображеннями того самого божественного плану.

Упевнившись у тому, що можемо довіряти нашим здібностям, ми приходимо до розуміння, що матерія існує, оскільки наші ідеї про неї є ясними і виразними. Матерія протяжна, займає місце в просторі, рухається чи переміщається у цьому просторі, — це істотні властивості матерії. Всі інші її властивості вторинні. Оскільки сутністю розуму є мислення, а не протяжність, то розум і матерія зовсім різні. Отже, Всесвіт дуалістичний, тобто складається з двох не схожих одна на одну субстанцій: духовної і тілесної, причому, твердить Декарт, всеомгутній Бог повелів, щоб вони взаємодіяли. Ця взаємодія відбувається в шишкоподібній залозі біля основи мозку — місцеперебуванні душі.

У Декарта теоретики класицизму запозичили раціоналізм та розуміння принципу «наслідування природи» в мистецтві. Вважаючи джерелом краси одвічну гармонію Всесвіту, класицисти під «правдоподібністю» в мистецтві розуміли перетворення природи на «прекрасну природу», тобто намагалися подати життя в облагородженому та естетично прекрасному вигляді. Тільки таке мистецтво, на їх думку, може удосконалювати моральну природу людини. Звідси прагнення класицистів до створення монументальних творів, які б виховували людей у дусі високої громадянськості, вміли б придушувати усе особисте в ім'я державного обов'язку

та велін розуму. Саме тому конфлікт між почуттям та обов'язком стає провідним у представників класицизму.

Видатний драматург П'єр Корнель (1606-1684) створив монументальну патріотичну трагедію «Сід», в якій одержали втілення у героїчних ідеалізованих образах політичні ідеї абсолютизму — єдність нації, зміцнення влади монарха, пріоритет громадянського обов'язку й обов'язків перед приватними інтересами й особистими пристрастями. Трагедія мала великий успіх, хоча була засуджена Французькою академією. П. Корнеля закликали бути послідовним провідником політики Рішельє. Однак великий драматург залишався вірним ідеям вільнодумства і реалізму, зображуючи жорстоку боротьбу за владу, гру політичних інтересів, монархів-тиранів.

Жан Калло (1592-1635) — один з основоположників реалістичного напрямку у французькому мистецтві XVII ст. Його творчість відрізняється сміливістю і влучністю спостережень, інтересом до життя вулиці і суспільних низів. У кращих своїх офортах він з великою яскравістю відтворює добре знайомі йому типи селян, городян, солдатів, жебраків, провінційних дворян. У серії гравюр «Великі і Малі лихоліття війни» (1630-і рр.) Калло відобразив жахи *Тридцятирічної війни** — грабежі, тортури, страти. Ніби первісний інстинкт смерті Танатос, як нищівний смерч вирвався на волю з людської природи і панує над душами людей у безглуздій нескінченності вбивств. По-суті, художникові вдалося показати нікчемність людського існування перед соціальною стихією.

Найпослідовнішим майстром класицизму в живопису XVII ст. був Ніколя Пуссен (1594-1665). Людина високої моралі й цілеспрямованої волі, він через усе своє життя проніс непохитну віру в силу людського розуму. Пошуки свого слова в мистецтві живопису привели його на шлях розробки і утвердження принципів класицизму. Повною мірою ці принципи оформилися, коли він приїхав до Італії. Тут художник збагатив свої знання про мистецтво Античності та Високого Ренесансу, ознайомився з творами болонських академістів. При цьому він не стільки вивчав формальні прийоми улюблених ним великих майстрів, скільки прагнув пізнати закономірності, які лежали в основі їх творів, намагаючись органічно поєднати в своїх полотнах глибину і ясність думки зі стриманою емоційністю. З часом ритмізовані, чіткі й урівноважені композиції Пуссена набувають справжньої поетичності. Це виявляється насамперед в його картинах на міфологічні та літературні теми. Світлий настрій панує у відомій його картині «Царство Флори», що об'єднала епізоди з давньогрецьких міфів, в яких герої після смерті перетворюються в різні квіти. Художник ніби ділиться з глядачем своїми роздумами про красу й невмирущість життя. Цю красу Пуссен розкриває і в легкій граці юних постатей, і в прозорості кольорів, і в гармонійності ритму, що пронизує всю композицію. Піднесено-поетичним залишається Пуссен навіть у «Ваханаліях», де втілює ідеал гармонійно розвинутої людини, яка ніколи не забуває про свою гідність.

Духовну стійкість людини, що здатна зі стоїчною мужністю сприйняти трагічні сторони життя, оспівує Пуссен в одному з найзначніших своїх творів — картині «Аркадські чабани». В центрі її зображено надгробок, на якому жінка й три чабани розбирають напис. Напис нагадує живим про те, що навіть у міфічній країні щастя — Аркадії людина не може уникнути смерті. З рідкісною майстерністю в стриманій, замкненій композиції художник розвиває дію так, що глядач відчуває наростання схвильованого переживання героїв. Про благородство мужньої, розумної людини, про велич природи й красу сповненого людської гідності життя розповідають і інші картини Пуссена на міфологічні біблійні та літературні теми.

Провівши два роки при французькому королівському дворі і зазнавши глибоких розчарувань у людському благородстві, художник почав шукати розумну основу життя в образах природи. Зокрема, ландшафти середньої Італії надихнули майстра на створення повних ве-

личі пейзажів. Завдяки своєрідній композиції цих пейзажів, що дістали назву «героїчних», глядач легко сприймає грандіозні простори.

Класицизм не був єдиним напрямом у мистецтві Франції цього періоду. Тут творили такі самобутні наслідувачі Караваджо, як Жорж де Лату́р (1593-1652), що підіймав у своїх творах складні етичні проблеми, або реалісти брати Ленен, які захоплювалися простим і моральним життям селян, яке вони протиставляли розбещеності аристократії і буржуазії. Особливо вдало зображував селянський побут Луї Ленен (1593-1648). Яким би важким і нужденним не було б представлене ним життя, він незмінно підкреслював в образах простих людей одухотвореність й високу людську гідність. Зрозуміло, що це суперечило естетичі класицизму, який вимагав зображувати життя «простаків» лише у комічному світлі.

Пуссенівського класицизму з його гуманістичною основою не визнав королівський двір, де вже в першій половині XVII ст. почали утверджуватися пишні форми Бароко. Цей стиль, набуваючи все більше зовнішньої величі, став провідним у придворному образотворчому мистецтві за часів Людовіка XIV, коли з повною перевагою абсолютизму посилилася роль аристократії як у політичному, так і в культурному житті держави.

У літературі першої половини XVII ст. існувала велика строкатість різних течій, від преціозного роману й галантної поезії — до реалістично-побутової комедії та фарсу. Умонастрої феодальної фрондуєної (див. *Фронда**) знаті одержують своє вираження у преціозній літературі (Оноре д'Юрфе, Мадлен де Сюдері, 1607-1701). В поезії цих літераторів аристократів осмілювалася галантна любов і *куртуазна** світськість. В галантно-героїчних романах зображувалася сучасна знаті під історичними чи вигаданими іменами. В цілому представники преціозної літератури намагалися, протиставивши верхівку феодального дворянства усій решті світу, переконати суспільство у своїй безумовній вищості у всіх сферах життя. Мова їх творів сповнена особливими «галантними» зворотами, позбавлена повсякденних виразів, які оголошуються «вulgарними». Найвпливовішим осередком преціозних письменників був салон маркизи де Рамбуїє.

Одним з найцікавіших та самобутніх письменників Франції цього періоду був вільнодумець, послідовник Кампанелли Савіньєн Сірано́ де Бержерак (1619-1655), автор двох філософсько-фантастичних романів: «Інший світ, або Держави та імперії Місяця» та «Комічна історія держав та імперій Сонця». У першому Сірано де Бержерак, розповідаючи нібито про фантастичні польоти на Місяць та звичаї його мешканців, в алегоричній формі висловлює свої сміливі демократичні та атеїстичні переконання.

Традиції Рабле продовжив Шарль Сорель (1599-1674). У своєму відомому шахрайському романі «Правдивий комічний життєпис Франсіона» він розповідає про веселі пригоди молодого провінціала, що приїхав до Парижа й потрапив до сумнівної компанії. У цьому та в наступному своєму романі «Екстравагантний пастух» Сорель явно знущується з представників аристократичної преціозної літератури. Талановитий поет Поль Скаррон (1610-1660) написав жартівливі поеми «Тіфон, або Гігантомахія», «Вергілій навиворіт», дошкульні епіграми — «мазаріади» (в яких висміювався кардинал Мазаріні), відомий «Комічний роман» та веселі побутові комедії.

Культура другої половини XVII ст. Цей період історії Франції часто називають віком Людовіка XIV (1638-1715), правління якого стало апогеєм французького абсолютизму (легенда приписує королю вислів: «Держава — це я»). У 1661 р., після смерті Мазаріні, Людовік XIV оголосив про намір правити одноосібно. Державна рада, що раніше включала членів королівської родини, представників знаті, вище духовництво, була замінена вузькою радою в складі трьох міністрів, вихідців із середовища нового дворянства. Король особисто керував їх діяльністю, надавши широкі повноваження генеральному контролеру фінансів Жану Батисту Кольберу (1619-1683). Реформа центральної і місцевої адміністрації, зміцнення інституту ін-

тендантів забезпечували контроль над збиранням податків і діяльністю провінційних органів влади і самоврядування. Заохочувався розвиток промисловості і торгівлі. Гобеленові, мереживні, порцелянові мануфактури наводнили Європу виробами розкоші. Однак, все це не скасовувало феодальних порядків та інших пережитків Середньовіччя: численні війни, великі витрати королівського двору, високі податки спричинили народні повстання проти правління «короля-сонця».

Феодальний лад захищала не тільки державна машина, але й уся система поглядів панівного дворянського класу. У той же час нові економічні й соціальні потреби, що визрівали в надрах старого суспільства, викликали спроби спростувати всю стару ідеологічну систему, протиставити старим ідеям нові, більш прогресивні і передові погляди. У XVII ст. ідейні конфлікти у Франції далеко не набули ще такого відкритого і рішучого характеру, як наступного століття, але вони мали велике значення в підготовці бойовничої буржуазної ідеології XVIII ст. Як і раніше, католицька церква була найважливішим знаряддям охорони феодального порядку. Якщо все життя простої людини протікало, з одного боку, під контролем численної місцевої бюрократії, то, з іншого боку, той же селянин, а почасти і городянин, перебували під невсипущим наглядом і впливом церкви, що виховувала народні маси в дусі підпорядкування своїм панам і королівській владі.

Непорушність і незаперечність авторитету католицької віри були, однак, певною мірою підірвані існуванням у Франції другої релігії у вигляді протестантизму (гугенотства), узаконеного Нантським едиктом 1598 р. Наявність у країні двох допущених законом віросповідань відкривала можливість для скептицизму і критики, послабляло міць католицизму. Тому Людовік XIV з 1661 р. почав серію заходів, що мали метою цілком ліквідувати гугенотство. Утиски і безправ'я змушували одних гугенотів переходити в католицизм, інших втікати з Франції. Оскільки емігрували переважно буржуа і ремісники, це завдало великої шкоди французькій промисловості. У 1685 р. гугенотам був нанесений завершальний удар: Нантський едикт був повністю скасований. Однак ця політика релігійної нетерпимості мало сприяла зміцненню влади католицизму над умами французів. Гугенотські письменники з-за кордону поширювали свої листи і твори, в яких бичували з великою силою і абсолютизм і католицизм.

Взагалі вплив церкви на свідомість французького суспільства помітно падав. Досить часті факти «блюзнірства», тобто ворожого відношення до релігійного культу, що мали місце під час народних рухів, свідчили про те, що у французькому народі з'явилися зародки вільнодумства. На цей очевидний факт кризи релігії різні кола суспільства реагували по-різному. Католицька церква, єзуїти, двір, дворянство намагалися викликати «католицьке відродження», підновити духовну силу католицизму, використовуючи, зокрема, такий метод впливу на психіку мас як релігійна добродійність. Дворянське «Товариство святих дарів», борючись усіма способами, подібно єзуїтам, з невір'ям і занепадом благочестя, створило мережу нових релігійних організацій у середовищі простого народу.

З іншого боку, серед самого панівного класу розпочалось ідеологічне бродіння й розбрід. Частина духівництва, підтримувана чиновницькою буржуазією, шукала відродження релігійного почуття народу шляхом відновлення католицизму. Цей напрямок — *янсенізм** особливо різко виступав проти єзуїтів. Але янсеністи не набули скільки-небудь широкого впливу в народі, залишаючись свого роду аристократичною сектою. Серед дворянства й духівництва розповсюдилась мода на *лібертенізм** й лібертєнський спосіб життя, що демонстративно поривав з християнською етикою й мораллю. Тоді ж передові французькі мислителі зосередили увагу на обґрунтуванні матеріалізму і релігійного скептицизму, тобто виправдовували й обґрунтовували невір'я.

Філософ, математик і астроном П'єр Гассенді (1592-1655) пропагував атомістику й етику Епікура. Втім, на відміну від давньогрецького мислителя він визнавав створення атомів Бо-

гом. З позицій сенсуалізму Гассенді виступав проти вчення Декарта про вроджені ідеї. П'єр Бейль (1647-1706), гугенот-емігрант, прославився критикою релігійної нетерпимості. З позицій скептицизму він відкидав можливість раціонального обґрунтування релігійних догматів, утверджував незалежність моралі від релігії. Найбільш яскраве вираження погляди Бейля знайшли у знаменитому «Історичному і критичному словнику», що став першою енциклопедією Нового часу і зробив помітний вплив на розвиток європейського вільнодумства. Гарячим пропагандистом науки, борцем проти неучтва і марновірств усе своє довге життя був Бернар Фонтенель (1657-1757). Його популярні роботи на кшталт «Бесід про безліч світів», написані з великою дотепністю і літературним блиском, багато в чому передбачають просвітительські ідеї енциклопедистів, а його філософські праці, спрямовані проти ідеалістичних поглядів у природознавстві, підготували перемогу механістичного матеріалізму в науковій літературі епохи Просвітництва.

Панівний клас намагався на противагу буржуазним опозиційним ідеологам виставити свою офіційну політичну програму. Абсолютистська доктрина найбільше яскраво розвинена у творах самого Людовіка XIV. За його вченням, піддані зобов'язані коритися королю, як Богу, тому що влада короля якби уособлює перед іншими людьми владу Бога. Не тільки правом, але й обов'язком короля є суворе придушення всякого опору, всякої ознаки непослуху. Перші, навіть самі незначні потурання «простолюду» — це вже ознака політичної слабості. Народ ніколи не задовольниться поступками, і тому король, тільки-но вставши на шлях поступок, одразу опиниться на похилій площині, що рано чи пізно приведе його до катастрофи. Отже, твердив Людовік XIV, тільки необмежена влада короля й абсолютне безправ'я підданих забезпечують міць держави.

Друга половина XVII ст. — видатний період у розвитку французької культури. Він характеризується піднесенням, що переживали прогресивні суспільні сили країни у зв'язку з її економічним і соціальним розвитком. Абсолютна монархія, прагнучи підкорити своєму контролю все культурне життя країни, продовжувала створювати академії. У 1663 р. засновується Академія написів, згодом, у 1666 р. Академія наук. У 1663 р. затверджується новий статут Академії живопису і скульптури, у 1671 р. засновується Академія архітектури. Король призначав письменникам і художникам пенсії і премії, брав їх під своє покровительство, перетворював у свого роду державних службовців. За це вони повинні були прославляти міць і велич абсолютистської Франції, розважали короля і його придворних. Королівський двір був покликаний стати законодавцем художнього смаку.

У 1661 р. Людовік XIV почав грандіозне будівництво у Версалі. Тут був споруджений королівський палац (архітектори Луї Лево і Жюль Ардуен-Мансар) і розбитий під керівництвом видатного садівника-архітектора Андре Ленотра величезний парк з численними алеями, водоймами, статуями і фонтанами. До оздоблення Версала були притягнуті найвизначніші французькі архітектори, художники і скульптори, садівники й меблярі. У його спорудженні брали участь кращі інженери і техніки, тисячі робітників і ремісників. Будівництво й утримування Версала, що виростав у символ величі абсолютної монархії, коштували величезних грошей. В оформленні Версала, особливо в його внутрішньому оздобленні, було багато показної і громіздкої пишності, що так імпонувала взагалі Людовіку XIV у мистецтві. Однак у цьому найбільшому творінні палацевої архітектури XVII ст. втілилися і багато які з сильних сторін французької художньої культури того часу. Про це свідчить логічна стрункість, строга внутрішня домірність усього грандіозного ансамблю у цілому. Про це особливо яскраво говорить розбивка парку, що чарує своїми просторами, безкрайними повітряними далечинами і чистотою пропорцій.

В другій половині XVII ст. у Франції було створено і багато інших монументальних архітектурних споруд, що мають високі естетичні достоїнства. Найбільш видатні з них: Будинок Ін-

валідів, будівництво якого було почато в 1670 р., дім Обсерваторії, величний східний фасад Лувра (архітектор Клод Перро), палац Мезон-Лаффіт і каплиця Версаля, зведені під керівництвом одного з найбільш значних французьких зодчих цього часу — Франсуа Мансара (1598-1666). У 1672 р. був створений оперний театр — королівська Академія музики. На чолі її був поставлений видатний скрипаль і композитор, один з основоположників французької опери й автор музики до цілого ряду комедій Мольєра — Жан Батист Люлі (1632-1687). Улюбленцю короля, Люлі було надане монопольне право на створення музичного супроводу до драматичних творів і на постановку оперних спектаклів. У 1680 р. відбулося злиття всіх театральних труп Парижа в один привілейований драматичний театр, що одержав найменування Comedie Française, що існує і понині.

Що стосується образотворчих мистецтв, то тут негативну роль грала педантична опіка Академії. Вона сковувала творчі шукання художників, від яких вимагали беззаперечного підпорядкування певним нібито незмінним і загальнообов'язковим естетичним канонам. У царювання Людовіка XIV, за рідкісними винятками (видатний пейзажист Клод Лоррен і майстер психологічно глибоких і суворих портретів Філіпп де Шампньє), панує зовні ефектний, але холодний академічний класицизм. Його найбільш видними представниками є Шарль Лебрєн (1619-1690), перший художник короля, глава Академії мистецтв і керівник декоративних робіт у Версалі, а також його суперник і разом з тим спадкоємець на посаді директора Академії П'єр Міньєр. Широку популярність завоювали собі також наприкінці XVII ст. майстри урочистого, парадного портрету Гіацинт Ріго і Нікола Ларжільєр, автор ідеалізованих, вишуканих за колоритом парадних та інтимних портретів («Вольтер», 1718). З числа великих діячів французького мистецтва цього часу найбільшу незалежність від двору й Академії зумів зберегти обдарований могутнім творчим темпераментом і бурхливою фантазією представник Бароко, скульптор П'єр Пюже, автор динамічних, пластично могутніх фігур атлантів на фасаді ратуші в Тулоні. Живопису ж, ов'язаному духом гуманізму і реалістичних устремлінь, було призначено відродитися лише на початку XVIII ст. у творчості видатного художника Антуана Ватто, що відкрив цілковито нову сторінку в історії французького мистецтва.

В французькій літературі другої половини XVII ст. існують у цілому ті ж напрямки, що ясно позначилися вже на початку століття. Разом з тим у співвідношенні сил між ними відбуваються певні зрушення. Реакційні тенденції культивують письменники, що продовжують традиції *преціозної літератури*^{*}. Правда, в нових історичних умовах її образ трохи змінюється: преціозні письменники тепер відмовляються від крайнощів химерної оригінальності, освоюють цілий ряд правил класицистичної доктрини. До преціозності другої половини XVII ст. з повним правом може бути застосований термін «придворний класицизм». Митці продовжують працювати в традиційних, звичних для них жанрах: ліриці і драматургії. Найбільш відомими представниками останньої стають Тома Корнель, молодший брат великого П'єра Корнеля, і Філіпп Кіно. Вони вміли домагатися успіху, догоджаючи смакам аристократичних глядачів. Усе більшої популярності здобував тепер жанр галантної трагедії. Преціозні драматурги розважали аристократичну публіку й осліплених пишнотою вищого суспільства обивателів, викладаючи у витонченій драматичній формі злободенні події придворного побуту, героїзуючи авантюри пригоди іменитих мешканців Версаля.

В аристократичному середовищі все більше поширювався смак до літературних занять, однак справді історичного значення набули лише деякі твори, авторами яких були представники тих кіл дворянства, що опозиційно ставилися до політики Людовіка XIV. Такими, в першу чергу, були герцог Франсуа де Ларошфуко (1613-1680) і його приятелька, господиня літературного салону Марі де Лафайєт (1634-1693). Кращим її твором є роман «Принцеса Клевська», опублікований анонімно у 1678 р. Це своєрідне «історичне» оповідання: зображуючи придворне середовище другої половини XVII ст., авторка перенесла дію на століття назад,

для чого їй довелося звернутися до мемуарних й епістолярних джерел XVI ст. Одночасно «Принцеса Клевська» вважається першим у Франції психологічним романом, в якому показано трагічне і незаспокоєне почуття: добродісна жінка придушує в собі кохання до молодого аристократа і відмовляється вийти за нього заміж навіть після смерті чоловіка, тому що вважає його пристрасть недовговічною, викликаною лише самолюбним прагненням задовольнити свої пожадання. Подібне рішення відповідає духу янсеністської* філософії, до якої схилилися як герцог де Ларошфуко, так і сама мадам де Лафайєт, що вважала вплив пристрастей пагубним і руйнівним: головною перешкодою для любові служать не традиційні уявлення про обов'язок перед суспільством, а прагнення героїні зберегти духовні цінності, заповідані їй матір'ю.

У своєму збірнику афоризмів і сентенцій «Максими» (1665) Ларошфуко висловив багато гріхих і справедливих істин про сучасне йому аристократичне товариство. Він переконливо розкривав його спустошеність, показуючи, що рушійною силою поведінки його членів є себелюбність. Але світгляд Ларошфуко був забарвлений у песимістичні тони. Переконаний у порочності людської природи, він вважав, що тільки сила і примус здатні охоронити сучасне йому суспільство від анархії, і тим самим приходив до непрямого виправдання абсолютистського порядку. І «Максими» Ларошфуко, і роман «Принцеса Клевська» де Лафайєт, і листування маркизи Марі де Севін'є (мадам Севін'є, 1626-1696), що підтримувала з цими письменниками тісний дружній зв'язок, написані надзвичайно чіткою, кристально ясною і виразною мовою і є чудовими зразками французької прози.

Істотну роль у становленні сучасної французької прози зіграли і публіцистичні праці знаменитого математика, фізика і релігійного мислителя Блеза Паскаля (1623-1662). Він сформулював одну з основних теорем проєктивної геометрії, писав роботи з арифметики, теорії чисел, алгебри, теорії ймовірностей і теорії повітряного тиску, сконструював у 1641р. лічильну машину, був основоположником гідростатики, встановивши її основний закон. Зблизившись з представниками *янсенізму**, з 1655 рр. провадив майже черничий спосіб життя. Полеміка з єзуїтами відобразилася в «Листах провінціала» — шедевр французької сатиричної прози. В «Думках» Паскаль розвиває уявлення про трагічність і крихкість людини, що знаходиться між двома безоднями — нескінченністю і незначністю (людина — «мислячий очерет»). Шлях збагнення таємниць буття і порятунку людини від розпаду він бачив в християнстві.

Двома іншими видними представниками французького класицизму є Ніколя Буало (1636-1611) і Жан Расін (1639-1699). Обидва вони також у тому чи іншому ступені стикалися з янсенізмом. Разом з тим їх творчість далеко виходить за рамки ідейних устремлень цього руху. Буало дебютував у літературі своїми сміливими, дотепними і дуже різкими за тоном «Сатирами». У них він дозволяв собі іронічні висловлення про релігію і ідкі випадки проти державних діячів аж до самого Кольбера. Однак з 1668 р. у творчості Буало позначається поворот, він зближається з янсеністськими колами і в той же час шукає шляхів, що ведуть до королівського двору.

У 1674 р. Буало опублікував свій знаменитий віршований трактат «Поетичне мистецтво», що висунув його на перше місце серед літературних критиків і теоретиків класицизму. Він підкреслював виховне значення мистецтва і закликав наслідувати облагороджену й очищену розумом природу. Прославляючи розум і здоровий глузд як засоби художнього пізнання життя, він засуджував як шкідливі крайності умовності преціозної естетики і спроби занадто глибокого реалістичного проникнення в протиріччя навколишньої дійсності. Буало здійснив поставлену перед собою задачу з великою майстерністю. Його «Поетичне мистецтво» написане карбованими віршами, буяє крилатими слівцями, влучними формулами, котрі міцно увійшли у вжиток літературної мови.

Суворе, пронизане аскетичним духом, янсеністське виховання наклало глибокий відбиток на свідомість Жана Расіна, однак він зумів порвати зі своїми наставниками і цілком присвятити себе літературній діяльності. Найбільш значні з трагедій, створених Расіном у 1660-70-х рр., висувають його в число найбільших письменників Франції. Трагедії Расіна прозорі і чіткі за своєю побудовою; переносючи центр ваги на зображення душевного світу героїв, він уникає ускладненої, заплутаної інтриги. Строгі класицистичні вимоги, такі, як, наприклад, правило трьох єдностей, не обмежували його. Навпаки, вони спонукали його прагнути до ще більш простої композиції. Расін був видатним майстром вірша, що відрізняється в його творах винятковою музичальністю і гармонійністю. Разом з тим за зовні урівноваженою формою трагедій Расіна ховається напруженість пристрастей, зображення гострих драматичних конфліктів, винятково багатий ідейний зміст.

У найвизначніших творах драматурга на перший план виступають тенденції критичні і гуманістичні; в них виведені віценосці, яких неблаганно штовхає до сваволі і насильства необмежена самодержавна влада («Андромаха», «Британнік»). Расін з проникливою поетичною силою відтворював душевну трагедію людей, що, прагнучи до виконання громадського обов'язку, розтоптують своє особисте щастя («Береніка»). Драматург виробив монументальний образ людини, у свідомості якої над мутними, сприйнятими від порочного оточення інстинктами і пристрастями триумфує в остаточному підсумку нестримне прагнення до світла, розуму, справедливості («Федра»). З особливою оголеністю і прямою передові суспільні устремління письменника знайшли вираження в його останній, пронизаній тираноборчими ідеями, трагедії «Аталія» («Гофолія»). Драматургія Расіна являє собою в порівнянні з творчістю Корнеля новий етап у розвитку класицистичної трагедії. Якщо Корнель у могутніх, овіяних духом героїки образах оспівував у першу чергу процес зміцнення єдиної, централізованої держави, то в творах Расіна на перший план нерідко виступає моральний осуд монаршої сваволі і бездушшя придворного життя. Ці провідні ідейні мотиви драматургії Расіна відображали настрої передових кіл французького суспільства другої половини XVII ст. Саме тому аристократичний табір ненавидів і цькував великого драматурга.

Однак з найбільшою силою і розмахом передові суспільні устремління знайшли своє втілення у письменників, творчість яких часом виходила за рамки класицизму, здобуваючи реалістичні риси — у Мольєра й Лафонтена, які були послідовниками епікурейця Гассенді. Вони, на відміну від Буало, широко використовували у своїй творчості невичерпну скарбницю народного мистецтва. Буало ж про фольклор відгукувався зневажливо. Народна фарсова драматургія була найважливішим джерелом натхнення для Мольєра. Байкар Жан де Лафонтен (1621-1695) поряд з античною поезією використовував національну літературну традицію, і не тільки новелістику і поезію епохи Ренесансу, але і найбагатші розсипи середньовічного французького фольклору. Саме прагнення спертися на накопичену століттями народну мудрість, відобразити сподівання й устремління простих людей і надавало такої викривальної сили сатири Мольєра і Лафонтена.

Творча діяльність засновника французької національної комедії Жана Батіста Мольєра (1622-1673) була безупинною, запеклою боротьбою проти консервативних феодально-буржуазних сил. Прем'єри найбільш значних творів Мольєра перетворювалися у свого роду бої, що їх великий драматург давав реакційному табору, викликаючи з боку останнього скажену відсіч і переслідування. Він наносив удари одночасно і по фальшивій преціозній культурі, і по міщанській відсталості. Він бичував схоластів і педантів. Починаючи зі «Школи дружини» (1662), викриття мракобісся, насаджуваного католицькою церквою, і критика релігійної моралі висуваються на одне з перших місць у творчості Мольєра. Своєї вершини ці ідейні тенденції досягають у «Тартюфі».

У «Дон Жуані» (1665) Мольєр дуже яскраво розкриває різочі протиріччя дійсності. Він створює надзвичайний за багатогранністю і силою типізації образ просвіченого, але одночасно цинічного й аморального аристократа. У «Мізантропі» (1666) великий драматург з винятковою психологічною майстерністю зображує душевну драму передової людини свого часу. Альєсест глибоко обурений пороками суспільства, але, залишаючись на самоті, він позбавлений можливості знайти шлях до активної боротьби. В другій половині 1660-х років на перший план у драматургії Мольєра виступає сатира на тих сучасних йому буржуа, що домагалися союзу з дворянством і тим самим зміцнювали його панування. Нарешті, у «Скупому» і «Мнимому хворому» Мольєр з винятковою комедійною майстерністю висміював егоїстичність людей, що увірували у всемогутність грошей, у свою здатність усе купувати, аж до здоров'я і життя.

Найбільшим поетичним досягненням Жана Лафонтена був другий том його «Байок» (1678). У цій книзі він уже не схильний був споглядално тлумачити зображувані ним пороки як результат певних споконвічних вад і недоліків людської природи. Його сатира здобуває тепер усе більшу емоційність і разом з тим соціальну гостроту й реалістичну конкретність. Осмислення Лафонтеном французької дійсності усе очевидніше виражається в прямому зіставленні абсолютної монархії й аристократичного суспільства з царством кровожерливих і ненаситних хижих звірів. Значне місце займають нападки Лафонтена на церкву і його скептичні висловлення про релігію. Згодом боротьба Лафонтена з церквою здобуває в його байках все більш глибоке філософське обґрунтування, сполучаючись з популяризацією вчення Гасенді.

У байках Лафонтена перед очима читача проходить вся Франція другої половини XVII ст. При цьому, чим далі йшов Лафонтен у сатиричному викритті правлячих кіл, тим послідовніше і різкіше протиставляв він їм як носіїв справжньої людяності людей з народу, пригноблених трудівників (наприклад, у байках «Швець і відкупник», «Селянин з Дунаю», «Купець, дворянин, пастух і син короля» і т. д.). Байки 1670-х років яскраво виявляють дивовижне художнє дарування байкаря: властиву йому майстерність стислої, лаконічної композиції, уміння малювати точно відібраними деталями характери, що запам'ятовуються, виняткове багатство поетичного словника.

До числа передових представників французької літератури другої половини XVII ст. належав також Антуан Фуретьєр, «Буржуазний роман» (1666) якого зображає у критичному світлі життєвий уклад пересічних паризьких буржуа. Письменник прагне до створення типових, обумовлених соціальним середовищем характерів. Значним фактом в культурному житті Франції став підготовлений Фуретьєром «Загальний словник» французької мови, свідомо протиставлений автором поглядам французької Академії. Він послідовно вводив у свою працю величезну кількість наукових і технічних термінів, а також розмовних виразів, що викидалися з побуту пуристами-академіками. Передове за своїм характером починання Фуретьєра зустріло репресії з боку Академії, що виключила письменника зі свого складу і почала його переслідувати.

Найвизначнішим французьким прозаїком кінця XVII ст. є Жан де Лабрюйєр (1645-1696). У своїй знаменитій книзі «Характери, або Нрави нашого віку» він зобразив кричущі суспільні контрасти абсолютистської Франції. Поряд із сатиричними образами представників аристократії і буржуазії Лабрюйєр відтворив з небаченою доти силою приголомшливу картину злиденності й забитості французького селянства. Передбачаючи просвітителів, Лабрюйєр дійшов висновку, що тільки рішуча зміна середовища може сприяти розквіту людської особистості. Однак Лабрюйєр не був послідовний у своїх поглядах. Часом його охоплювали песимістичні думки про неминучість примирення з пороками існуючого ладу. Не позбавлені протиріччя і художні особливості «Характерів». З одного боку, тут дані витримані в стилі класицизму пор-

трети персонажів, що представляють різні абстрактні людські характери і суспільні стани, іншого, неважко розрізнити в цьому творі джерела нового літературного жанру — реалістичного нарису.

Соціальна криза 1690-х років знайшла своє яскраве відображення у романі архієпископа Франсуа Фенелона «Пригоди Телемаха» (1699). Автор втілює виклад своїх етичних і політичних поглядів у формі цікавої розповіді про подорожі сина Одиссея Телемаха і його вихователя Ментора. Прибігаючи до іносказань, він розгорнув критику абсолютної монархії, вказував на нужденність народу, намічав утопічну картину суспільних реформ.

Знаменною подією культурного життя кінця століття була суперечка «старожитніх» і «сучасних». До табору «старожитніх», що відстоював перевагу античної культури над сучасною, примикали Расін, Буало, Лафонтен і Лабрюєр: преклоніння перед Античністю дозволяло їм побічно висловити свою глибоку незадоволеність існуючим порядком. Проводирями «сучасних» виступали Ш. Перро і Фонтенель. «Сучасні» курили фіміам абсолютній монархії, однак їх боротьба проти догм класицизму мала прогресивне значення. До історії світової культури Шарль Перро (1628-1703) увійшов завдяки «Казкам моєї матері Гуски». Запозичені переважно з народних переказів і повір'їв, цікаві і художньо написані, вони мали великий успіх, багато разів перевидувалися, та й тепер із задоволенням читаються дітьми («Червона Шапочка», «Кіт у чоботях»), «Синя борода», «Хлопчик-мізинчик» та ін.).

4. Культура Англії та Іспанії XVII ст. Після смерті у 1603 р. королеви Єлизавети, до влади прийшла династія Стюартів, прихильників *абсолютизму** і єпископальної церкви. Незгоди королівської влади з палатою общин, що виражала інтереси третього стану, почалися вже за Єлизавети, а під час правління Якова I Стюарта (1603-1625) різко загострилися, оскільки він наполягав на концепції божественного походження монархічної влади. Запеклі конфлікти виникали під час обговорення найбільш важливих, стратегічних питань, — про права парламенту, про контроль над церквою, фінансами, армією і судом. Син Якова Карл I (1625-1649) повністю спадкував політику батька, що означало наростання у країні суспільно-політичної кризи. Віджилий феодальний правопорядок, паразитизм двору і церкви, ріст податків і мит перешкождали розвитку економіки, викликали невдоволення буржуазії і нового дворянства. Нестатки й голод були долею трудівників Англії, селян і ремісників.

У 1629 р. Карл I розпустив непокірний парламент, але в 1640 р. війна з Шотландією і викликані нею фінансові утруднення змусили короля знову скликати депутатів обох палат і звернутися до них по допомогу. Зустрівши з їх боку рішучу відсіч, Карл почав готуватися до збройної боротьби. Вся країна розкололася на два ворожих табори. Оплотом короля стали феодальна аристократія й офіційна англійська церква. На боці парламенту виступили буржуазія і нове дворянство, широкі верстви селян і міської бідноти. Так розпочалася *Англійська буржуазна революція**, 1640-1660-х рр., що супроводжувалась громадянськими війнами, стратою короля, проголошенням республіки, і закінчилась Реставрацією — встановленням режиму парламентської монархії.

Політична боротьба протікала у найтіснішому зв'язку з боротьбою релігійною. У Середні віки головною цитаделлю європейського феодалізму була католицька церква. Хоча ще за Генріха VIII церква в Англії була реформована і стала підкорятися не папі, а королю (1534), англійська церква продовжувала виступати як найбільш загальний синтез й санкція феодально-монархічного ладу і не відповідала інтересам буржуазії. З кінця XVI ст. у країні почав поширюватися пуританізм (від лат. *purus* — чистий) — протестантський рух, учасники якого закликали до завершення Реформації у всіх сферах релігійного і громадського життя, іншими словами, ратували за очищення церкви від установлень католицизму, за скасування єпископату і очищення церковної служби від дорогої обрядовості, за чистоту суспільних і особистих нравів і т.д.

Теоретичну основу пуританства склало релігійне і моральне вчення вождя швейцарської Реформації Жана Кальвіна. Основою кальвінізму була доктрина про приречення, згідно якої Бог ще до створення світу визначив одних людей до спасіння, інших — до погибелі. Людина опинилася сам на сам з суворим кальвіністським Іеговою і зобов'язана була усім своїм життям довести, що їй призначене спасіння. Вчення Кальвіна кликало до активності і відповідало вимогам самої сміливої частини тодішньої буржуазії. Примітно, що, згідно цього вчення, однією з ознак «вибраності» ставало ділове процвітання: «обранець божий», тобто успішний буржуа, одержував від кальвінізму релігійну санкцію на керівну роль у суспільстві. Інтересам буржуазії якнайкраще відповідав їй устрій кальвіністської церкви, основою якого проголошувалася релігійна громада, очолювана виборними старійшинами. «Устрій церкви Кальвіна, — писав Енгельс, — був наскрізь демократичним і республіканським; а там, де вже і царство Боже республіканізоване, то чи могли земні царства залишатися вірнопідданими королів, єпископів і феодалів?» Англійська буржуазія знайшла в кальвінізмі «готову бойову теорію», необхідну їй для розрощення старого ладу. Пуритани вірили, що ведуть священну війну за торжество релігійних і моральних ідеалів, які вони в достатку черпали з Біблії. Однак, об'єктивно основні принципи пуританізму визначалися потребами *Первісного нагромадження капіталу** і завданнями боротьби буржуазії проти монархії, феодалного дворянства і церкви. Не випадково пуританська етика протиставляла буржуазні чесноти — ощадливість, поміркованість, старанність — аристократичному культові розкоші і насолоді. Не випадково пуританські ідеологи з особливою ретельністю розвінчували постулат про божественне походження королівської і церковної влади.

Англійська культура XVII ст. — це культура епохи революційного зламу. Вона розвивається в обстановці запеклої ідеологічної і соціальної боротьби, у тісному зв'язку з подіями того часу. Перші десятиліття століття завершують епоху Ренесансу; лише із середини 1620-х років починається нова історико-культурна епоха, що закінчується у 1690-х рр., коли на літературну арену вступають діячі Раннього *Просвітництва**.

Відкриває епоху Френсіс Бекон (1561-1626), гуманіст, філософ і політичний діяч. Вважаючи, що усунення оман і забобонів — відправна точка правильного філософствування, він критично ставився до сучасної йому науки, заснованої на аристотелівській схоластичній логіці, головний недолік якої він бачив у тому, що вона проходить повз проблеми утворення понять, що складають основи силогістичних умовиводів. Бекон критикував також ренесансну гуманістичну вченість, що схилялася перед античними авторитетами і підмінювала філософію риторикою і філологією. Нарешті, він боровся з так званою «фантастичною вченістю», що спирається не на достовірні дані, а на розповіді про чудеса, пустельників, мучеників та ін., що не піддаються перевірці. Основу цієї (критичної) частини філософії Бекона становить вчення про так звані «ідолів», що спотворюють людське пізнання. Це, по-перше, вроджені «ідоли роду». В їх основі суб'єктивні свідчення органів чуттів і всілякі омиани розуму (порожнє абстрагування, пошук цілей в природі і т.п.). По-друге, «ідоли печери», обумовлені залежністю пізнання від індивідуальних особливостей, фізичних і душевних властивостей, а також обмеженістю особистого досвіду людей. По-третє, «ідоли ринку або майдану», що мають соціальні джерела. Бекон закликає не перебільшувати роль слів на шкоду фактам і поняттям, що стоять за ними. По-четверте, Бекон пропонує викорінювати «ідолів театру», в основі яких некритичне слідування авторитетам.

Бекон вважав за необхідне створити правильний метод, за допомогою якого можна було б поступово сходити від одиничних фактів до широких узагальнень. Це славнозвісний «індуктивний метод». В старожитності усі відкриття робилися лише стихійно, тоді як правильний метод повинен спиратися на експерименти (цілеспрямовано поставлені досліди), що покликані систематизуватися у «природничі історії». В цілому індукція виступає в Бекона не тільки

як один з видів логічного висновку, але і як логіка наукового відкриття, методологія вироблення понять, заснованих на досліді. Сам Бекон розумів цю методологію як певне сполучення емпіризму і раціоналізму, уподібнюючи її способу дій бджоли, що переробляє зібраний нектар, на відміну від мурахи (плаский емпіризм) чи павука (відірвана від досвіду схоластика). Бекон розрізняв «досліди плодоносні», які одразу приносять певні результати, і «досліди світоносні», практична користь яких помітна не одразу, але які в остаточному підсумку дають максимальний результат.

Свої соціально-політичні погляди Бекон виразив у повісті «Нова Атлантида», де він описує утопічну державу, що існує на острові Бенсалем, загубленому у Тихому океані. Релігія атлантів — християнство, чудесно об'явлене жителям острова; осередком суспільства є родина, що користується великою пошаною; тип правління — монархічний. На відміну від Мора Бекон не пропонував змінити що-небудь у соціальних відносинах у Бенсалемі. Там були багаті і бідні, слуги і пани, станів привілеї, каста чиновників. Головною установою держави є «Соломонів будинок» або «Колегія Шести Днів Творення» — дослідницький центр, з якого виходять наукові відкриття і винаходи, що забезпечують щастя і процвітання громадян. Іноді вважають, що саме Соломонів будинок послужив прообразом Лондонського королівського товариства, заснованого під час правління Карла II у 1662 р. Цікаво, що атлантам притаманний агресивно-підприємницький дух, причому заохочується таємне вивезення відомостей про досягнення і секрети інших країн членами «Соломонового будинку».

Продовжувачем Бекона став Томас Гоббс (1588-1679), творчість якого розвивалася під безпосереднім впливом революційних подій. Він також розглядав знання як силу і метою філософії вважав практичну користь, сприяння «збільшенню кількості життєвих благ». Однак, на відміну від Бекона, на перший план Гоббс висував наукове розуміння суспільства як засобу пізнання причин громадянських війн та їх подолання. Тому найбільше значення мають його роботи, присвячені філософії держави і права (трактати «Громадянин» і «Левіафан»). Гоббс пояснює походження держави і визначає її місце в суспільстві, розглядаючи її людськими очима й виводячи її закони з розуму і досвіду, а не з теології. Філософ виходить з того, що суспільному стану передував стан природний, коли люди (у своєму «натуральному» стані) жили відокремлено одні від інших.

На відміну від філософів *Просвітництва** Гоббс не схильний ідеалізувати «натуральну людину», на яку він переносив багато рис сучасного йому буржуа. Він переконаний, що людина за своєю природою є егоїстом, істотою асоціальною і що було б помилково приписувати їй, як це робив Арістотель, суспільний інстинкт. Навпаки, «природний стан» представляється Гоббсу станом ще не приборканого свавілля, де панує війна «всіх проти всіх». Але оскільки ніхто не почував себе в безпеці, то виникає необхідність припинити війни і народжується суспільство, засноване на договорі. Умовою цього договору є, за Гоббсом, повна відмова людини від своїх природних прав і передача їх державі, найкращою формою якої представляється Гоббсу монархія; він переконаний, що тільки сильна, нічим не обмежена державна влада здатна встановити мир і забезпечити безпеку громадян. Появу приватної власності мислитель пов'язує з виникненням держави. У природному стані «всі речі людям давала природа», тому за володіння ними і йшла загальна «війна всіх проти всіх». Встановлення «мого» і «твого» є розподілом речей, даних природою, а це «при усіх формах правління є справою верхньої влади». Релігію філософ вважав продуктом неучтвта і страху перед майбутнім. Але підтримка релігійного почуття в народі необхідне для збереження громадянського миру. Матеріалізм і атеїзм, на його погляд, доступні розумінню і припустимі тільки для вузького кола освічених людей.

Великий інтерес викликає програма радикальної політичної течії *diggerie**, ідеолог якої Джерард Уінстенлі (1609-1660) виступив з критикою не тільки феодальних, але і буржуазних

суспільних відносин. В душі епохи Уїнстенлі виразив свої погляди у формі релігійних міфів і часто говорив мовою біблійних пророків. Історія людства уявлялась йому вічною боротьбою Бога і диявола, добра і зла. Однак за цією релігійною символікою ховається конкретний історичний зміст — боротьба *пауперизованих** низів англійського села XVII ст. проти гнобителів — і Уїнстенлі часто виявляє глибоке розуміння реальних відносин. Найщасливішим періодом людської історії він вважав «природний стан», коли люди не знали ще різниці між «моїм» і «твоїм». Уїнстенлі бачив у приватній власності джерело зла і страждань народу. Критикуючи індепендентську республіку за те, що вона дала свободу тільки багатим, він вимагав знищення майнової нерівності, заснованої на присвоєнні чужої праці. У своїй головній праці «Закон свободи» Уїнстенлі малює картину республіканського ладу майбутнього в душі селянської *утопії**.

Перехідний характер епохи, гострота соціально-політичних колізій в країні обумовили складність і суперечливість її художнього процесу. Якщо для Франції XVII століття — це вік Класицизму, для Іспанії і Німеччини — вік Бароко, то в Англії Бароко співіснує з Класицизмом, і часом різноманітні естетичні принципи вигадливо переплітаються у творчості того самого автора. У першій чверті XVII ст. англійська література розвивалася ще головним чином під знаком Ренесансу. Однак у ній усе наполегливіше проявлялись тенденції, що свідчили про кризу ренесансного світогляду. Руїнувались сподівання гуманістів на близьке і неминуче торжество суспільної гармонії, загострювалося відчуття складності і трагічної суперечливості буття.

Важливу роль у становленні класицистичної естетики зіграла драматургія Бена Джонсона (1573-1638). Залишаючись письменником Ренесансу, він, однак, у деяких відношеннях передбачив шукання драматургів і поетів XVII ст. Особливе значення мала розроблена письменником «теорія гуморів», що припускає зображення якоїсь однієї, панівної пристрасті в характері персонажа: «Коли одна яка-небудь особлива риса настільки оволодіває людиною, що змушує всі її слова й учинки, її настрої, всі її сили, зливаючись разом, тексти в одному напрямку, то це справді можна назвати гумором». Найбільшого успіху Джонсон досяг у сатиричних побутових комедіях, в яких реалістичне зображення повсякденного міщанського життя поєднується з різкою критикою дворянства і буржуазії. У комедії «Вольпоне» (1605) він прагнув «ліквати людей від пороків і слабостей, поєднуючи користь з задоволенням». Багатий венеціанський патрицій, скупий Вольпоне, прикинувшись помираючим, за допомогою слуги Моски виманює цінні подарунки у своїх родичів, що сподівались одержати по його смерті багату спадщину. Однак, Вольпоне і Моска не поділились «заробленим» і були викриті. Прагнучи одразу окреслити внутрішню сутність персонажів, Джонсон дає їм імена з італійських назв тварин: Вольпоне — Великий Лис, Моска — Муха (паразит), адвокат Вольторе — Шуліка, лихвар Корбаччо — Старий Крук, купець Корвіно — Вороненя.

У XVII ст. одержала розвиток «міщанська драма», що відзначалась не тільки повчальністю, але й чутливістю, випереджаючи розквіт буржуазної драми XVIII ст. Найбільш типовим її представником був Томас Хейвуд (1570-1650), що прагнув прославити простий народ, ідеалізуючи його. У п'єсі «Едуард IV» дружина купця стає коханкою короля, але кається у своїх проступках і, здійснивши ряд благодіянь, врятувавши чоловіка від шибениці, помирає у нього на руках. У п'єсі «Чотири лондонських підмайстра» розповідається, як під час I Хрестового походу* герцог Бульонський змушує своїх синів навчатись різним ремеслам, потім викликає їх до себе на Схід, де вони під мурами Єрусалиму показують чудеса хоробрості. Драма «Красуня з Заходу» зображає самовіддане взаємне кохання дворянина Спенсера і добродішної шинкарки Бесс. Розлучені силою обставин, вони переживають різноманітні пригоди біля берегів Африки. Нарешті, Бесс, спорядивши корабель й відважно управляючи ним у ролі капітана, звільняє свого коханого і щасливо з ним поєднується.

Зовсім інший характер мали твори драматургів, пов'язаних з придворними й аристократичними колами часів Іакова I та Карла I. Вони висміювали претензії буржуа, сентиментальну дидактику і нетерпимість пуританських кіл до розваг і насолод. Особливо прославився авторський тандем Джона Флётчера (1579-1625) і Френсіса Бомонта (1584-1616). Їх творчість своєю життєрадісністю, динамічністю і зображенням сильних пристрастей близька до ренесансної драматургії, але її загальна спрямованість — антидемократична: замість критики монархії вони здійснюють апологію абсолютизму, замість глибини змісту й постановки суспільно значимих проблем у їх п'єсах практикується легковажне ковзання поверхню життя, цинічний аморалізм і фривольність, близька до безсоромності («Трагедія дівчини», 1616).

Найвидатнішим поетом початку століття був Джон Донн (1572-1631). Його рання любовна лірика із всеперемагаючою почуттєвою пристрастю і язичницьким преклонінням перед коханою відноситься ще цілком до поезії Ренесансу. Риси реалізму притаманні також сатирам поета; в них багато живих замальовок звичаїв, нравів і типів англійського суспільства на рубежі XVI—XVII ст. Досить примітні елегії Донна: поет надав цьому жанрові глибини й емоційності безпосереднього сприйняття дійсності. Сильна традиція Ренесансу у двох епістолах Донна — «Шторм» і «Штиль», але в них починає звучати тема незначущості й тлінності земного існування, з'являються нарікання на жалюгідну людську натуру. Ця тема стає основною у його великій ліричній поемі «Шлях душі» (1601) і особливо в «Анатомії світу» (1611), несамопитій ієреміаді про слабкість й мізерність людини. З гіркотою пише поет про безсилля смертного, про трагізм його заблуджень, про марність його поривів і про нікчемність його знань і діянь. Із самогубним пафосом топче Донн людське достоїнство і всі цінності гуманізму, руйнує гордий образ людини, створений Ренесансом, оспівує людину, що усвідомила свою залежність від провидіння; з хворобливим розчуленням малює він людину як хробака, що плазує в бруді і крові. У цих творах автор болісно розстається з тими ідеалами, що були дорогими йому раніше. По-суті, тут звучить істеричне каяття флагаеланта, що бичує себе за свої миміє грихі. Поеми Донна сприймаються тим більш трагічно, що вони створюються у той самий час, коли Шекспір відстоює ідеали гуманізму в «Бурі», а Бен Джонсон формулює свою естетику, засновану на вірі в людську гідність. Особиста інтелектуальна драма Донна була загострена ще і тим, що, прийнявши на настійну вимогу короля Іакова I сан священника, він став згодом одним із самих популярних англійських проповідників і повинен був знову і знову нагадувати самому собі і пастві, захопленій його мистецтвом, про непорушність і твердість своєї віри. Гостра суперечливість світогляду Донна втілена в хаотичних і протесних образах його поезії. Корабель, захоплений бурєю, трясеться, ніби хворий лихоманкою; трюм, що наповняється водою, наче уражені водяною нутрощі хворого. Смерть уподібнюється приступові нудоти; матроси, стомлені тропічною спекою, — біблійним отрокам в печі вогняної Судна — це застигли в штилі острови, і людина у своїй самотності подібна острову.

Настрої й образи поезії і проповідей Донна зробили такий вплив на літературні кола 1620-30-х рр., що виникла ціла школа поезії, яку називають «метафізичною». До неї зараховують Дж. Герберта, Г. Вогана, Р. Крешоу та ін., для творчості яких характерна атмосфера містицизму, релігійно-етичних шукань, поетичного самозаглиблення. Світові земних пристрастей й утіх вони протиставляли напружене споглядання, молитовному екстазові — болісну християнську самооцінку, у світлі якої марнотою і обманом постає земля діяльності. Їх вірші часто виливаються в жанр поетичної молитви, сповіді або високого морального роздуму. У будь-якому життєвому явищі «поети-метафізики» шукають насамперед прихований містичний зміст, розкриття якого перетворюється в головне завдання поетичної творчості.

Останні десять років свого життя в Англії працював великий фламандський художник Антоніс Ван Дейк. Тут він писав портрети королівської родини, пихатих придворних, що часто приховували за елегантністю вигляду внутрішню порожнечу. Найвизначнішим твором худож-

ника англійського періоду є парадний портрет Карла I (1635), короля-джентльмена і мецената, зображеного у мисливському костюмі на фоні пейзажу з жанровим мотивом. Монарх представлений у вишукано-безпосередній позі, з задумливим, зверненим у далечінь поглядом, що надає його образу романтичного забарвлення. Інтелектуальна витонченість змученого обличчя підкреслена контрастним сусідством квітучого, але вульгарно-примітивного вигляду юнака-слуги, що прив'язує коня. Втім, поетизація образу короля не перешкодила митцеві влучно охарактеризувати державного діяча, чванливого і легковажного, цілковито позбавленого сили характеру й величі видатного політичного діяча.

Пуританська ідеологія, що запанувала після перемоги революції, не сприяла розквіту мистецтва. Занепадає драма — провідний літературний жанр англійського Ренесансу: пуритани, захопивши владу, заборонили театральні дійства. Суворі *іконоборці** викидали з церков твори мистецтва, покривали товстим шаром гіпсу прекрасні мармурові статуї, щоб сховати наготу людського тіла. Стародавні народні свята, ігри і танці були заборонені: «стара весела Англія», що живила культуру Ренесансу, відійшла у минуле.

Однак пуританізм і революція мали свій величний пафос і свою сувору поезію. Ними перейнята творчість найбільшого поета XVII ст. Джона Мільтона (1608-1674). Перші його твори, написані у 1630-х рр., виявляють зв'язок з традицією гуманізму. Під час революції він перервав свою поетичну діяльність, щоб цілком віддати себе служінню справі свободи. Один за іншим з'являлися його памфлети, що зіграли важливу роль у розвитку революційного руху: в «Ареопагітику» Мільтон ратує за свободу усного і друкованого слова; в «Іконоборцях» критикує книгу рояліста Гаудена «Образ короля», що ідеалізує страченого Карла I; у двох памфлетах «Захист англійського народу», ґрунтуючись на договірній теорії походження держави, захищає ідею народовладдя і виправдовує страту короля. За своїми політичними поглядами поет був близький до *індепендентів**; крайні ліві течії революції з їх вимогою майнової рівності зустрічали в ньому рішучого противника. Але, захищаючи підвалини нової, буржуазної Англії, Мільтон виступав як прогресивний суспільний діяч, що відобразив у своїй творчості те нове усвідомлення особистості, яке розбудила революція.

Реставрація Стюартів затьмарила останні роки життя Мільтона. Самотній сліпий поет важко переживав поразку революції, але реакція не могла зламати його. У цей період написані самі знамениті його твори: «Втрачений рай» (1667), «Повернутий рай» (1671), трагедія «Самсон-борець» (1671). У «Втраченому раї» Мільтон створює епос пуританської революції, справжній апофеоз повстання проти будь-якого авторитету. Революційний дух поеми найповніше виявляється в образі суворого і гордого бунтаря Сатани, що воліє вигнання з раю втраті свободи і смиренності перед «небесним тираном». Звеличення образу Сатани, зрозуміло, суперечить релігійній тематиці поеми і пуританським уявленням самого Мільтона. Але релігійний і революційний пафос «Втраченого раю» творять живу єдність: Англійська революція одягала свої ідеали в міфи, запозичені зі Старого Заповіту, її герої говорили мовою Біблії. Центральний епізод поеми — гріхопадіння Адама й Єви, їх вигнання з раю — представляє алегорію історії людства, що втратило свою первісну невинність, але одержало свободу. «Втрачений рай» пронизаний ідеєю прогресу: архангел Михаїл показує Адамові прийдешню долю людства: через муки і страждання, працю і горе людина знайде новий рай, створений її власними руками і більш прекрасний, ніж той, що був нею втрачений.

Останнім представником пуританської традиції в англійській літературі XVII ст. був письменник і проповідник Джон Беньян (1628-1688). В алегоричному романі «Подорож пілігрима» паразитизму і користоловству вищих соціальних верств він протиставляє чесноти простих людей. У «Житті і смерті містера Бедмана» письменник вивів перший в англійській літературі образ буржуазного ділка-користолобця.

Заключний етап розвитку англійської культури XVII ст. охоплює період Реставрації. До цього часу відноситься творчість С. Батлера, Е. Марвелла, Дж. Драйдена і багатьох інших талановитих поетів і драматургів, різних як за своїми ідейними, так і за художніми устремліннями. Передова література цих років осмислює підсумки революції, виступає проти відновленої монархії. Разом з тим політична реакція в житті країни супроводжується антипуританською реакцією в культурі й моральності, що виявляється, з одного боку, у відродженні театральних вистав і народних свят, з іншого — у характерній для двору й аристократії розкоші і гонитві за насолодами.

Іспанія. Країна була втягнена у процес *первісного нагромадження капіталу** з відкриттям й початком колонізації Америки, тому старому феодальному укладу на Піренейському півострові було завдано удару раніше, ніж в інших країнах Європи. Однак новий прошарок — буржуазія, що швидко створила культ Дона Гроші, не зуміла конституюватися в сильний суспільний клас. У зв'язку з цим формування іспанської нації наштовхнулося на суттєві труднощі. З одного боку завоювання Америки і гегемонія в Європі сприяли об'єднанню народу, з іншого — абсолютизм, католицька церква і пережитки Середньовіччя консервували обласну строкатість і соціокультурний партикуляризм. Разом з тим, високий авторитет королівської влади, здобутий нею ще в епоху *Реконкісти**, не зник і в XVII ст.: внутрішні протиріччя в автономних частинах країни сприяли зростанню монархічних настроїв як серед знаті, що часто шукала захисту від народу у сильній руці, так і в народі, що страждав від свавілля знаті. Це дало змогу абсолютизму створити величезний бюрократичний апарат, який забезпечував непорушність його панування.

Іспанська церква, відзначаючись особливою реакційністю, була сильним гальмом для розвитку суспільної самосвідомості. Церковна реформа далеко ще не була доведена до кінця, коли в Іспанії розпочалась *Контрреформація**. Ідеї *Тридентського собору** (аскетизм, первородний гріх, чистота крові тощо) залізним обручем скували іспанське суспільство. Церква давала лозунги й формули суспільної поведінки, вона ж розробляла детальний етикет, згідно якого кожному члену суспільства відводилась визначена роль («кожному — своє»). В основі цієї системи етикету була покладена ідея: Іспанія та її суспільство — ідеальні, оскільки вони є творінням Божим. Внаслідок цього було витрачено багато зусиль, щоб перетворити наукову й художню інтелігенцію на служницю режиму, а її діяльність зробити елементом проповіді релігійної моралі й абсолютистської політики. Інквізиція встановила люту цензуру й організувала стеження за митцями і мислителями, їх покровителями, видавцями й читачами. Дух критицизму і новаторства поступово зникав з іспанської культури. У XVII ст. Іспанія також опинилася на узбіччі нової науки. В університетах панувало кричуще неучтво. Якщо в епоху Ренесансу істинним кабальєро міг вважатися той, хто має добру освіту, то тепер ознакою спадкоємного дворянина стало невміння правильно написати своє ім'я. Дріб'язкова регламентація університетського життя, тиск на професорів і студентів з боку адміністрації і церковних властей і взагалі підозріливість стосовно «грамотіїв» створювали несприятливу для науки і культури в цілому атмосферу в суспільстві.

Всі ці процеси і явища були надзвичайно загострені економічною кризою, що охопила Іспанію з кінця XVI ст. Абсолютизм не зміг доцільно використати величезні кошти, одержувані з Америки: по-суті, вони були витрачені на споживання і збагачення панівної верхівки, натомість промисловість і сільське господарство цілковито занепали, широкі верстви суспільства зубожіли. Тим не менше, розвиток культури цього періоду продовжував жититися суспільним піднесенням попередньої епохи.

На початку XVII ст. мистецтво Іспанії висунуло живописців світового значення, що оспівували вільнолюбство народу, його почуття власної гідності. Ці особливості соціальної психології зародилися ще в часи Реконкісти, коли кожен іспанець вважав себе відповідальним за

долю батьківщини. Основними осередками живопису стали великі міста Севілья та Валенсія. Тут ще на межі XVI і XVII ст. творчість митців відзначалась інтересом до народного життя, хоча майстри виконували замовлення здебільшого для церков і численних монастирів. З живописної школи Валенсії вийшов старший з великих іспанських майстрів — Хусепе Рібера (1591-1652), більша частина життя якого пройшла в Італії, що перебувала тоді під владою Іспанії. Він вивчав і наслідував Тіціана, Корреджіо, Веронезе, Караваджо. У творчості Рібери переважали релігійні теми, трактовані з життєвою достовірністю, побутовою конкретністю і драматизмом. Він також звертався до міфології, писав портрети, втілюючи в них індивідуальні характеристики іспанців.

Улюблені в XVII ст. зображення аскетів, що поринають у благочестиві роздуми та сцени страждань і страт святих, набувають у творах Рібери, написаних для католицьких храмів, життєвого змісту. Натуралістично передані сцени мук сповнені глибокого драматизму, причому контрастна гра світлотіні, як у Караваджо, ще більше посилює це враження. Герої таких картин Рібери — здебільшого літні люди, які прожили важке життя. У них слабке тіло, але тверді переконання. Й жодні муки і навіть смерть не змусять їх зректися цих переконань. Такий самий контраст зумовлює гостроту образної характеристики в знаменитій картині «Св. Інєса» (1641). Зворушлива крихкість та незграбність юності в образі кинуті до в'язниці святої поєднуються з грацією, цнотливістю — з внутрішньою силою. Обличчя дівчини-мучениці осяяне променистим поглядом, написане широко й вільно. Розсіяне світло утворює навколо її фігурки мерехтливе повітряне середовище, пом'якшує контури, посилюючи одухотвореність образу. Образ дівчини-патріотки поетизований і глибоко реалістичний. Навіть поява ангела, що вкриває тіло героїні білим покривалом, здається тут цілком природною.

До прямого утвердження народного образу Рібера піднявся в такому своєму широко відомому творі, як «Кульгавий хлопчик». Зображаючи каліку-жебрака, художник використовує ті ж прийоми, що й у парадному аристократичному портреті. Обірваний підліток сміливо й насмішувато, наче гранд, дивиться на глядача зверху вниз.

Інакше сприймав дійсність Франсіско Сурбаран (1598-1664). Народившись в селянській родині, де ще зберігався патріархальний устрій, він зберіг любов до простого укладу життя і прямолінійність світобачення. Мистецтво Сурбарана сповнене епічної сили, люди в його творах цілісні й величні, художня мова — піднесена і лаконічна. Замовниками митця були насамперед монастирі, для яких він писав цілі серії картин і вівтарні композиції на агіографічну тематику. Щирий інтерес до навколишньої дійсності поєднується в його творах з такою простодушною вірою в реальність чудес, що сцени на теми легенд сприймаються як епізоди монастирського життя. Така, наприклад, одна з найвідоміших його картин «Св. Фома Аквінський відвідує св. Бонавентуру». У жіночих образах глядач легко впізнає святково одягнених севільських дівчат («Дитинство Богоматері»).

Іспанська школа живопису дала світовій культурі Дієго Веласкеса (1599-1660). У молоді роки його цікавило народне життя, він охоче писав сцени, що відбувалися на севільських вулицях, у шинках і крамничках («Сніданок», 1618). Переїхавши до Мадрида, він став придворним художником короля Філіппа IV. Хоча країна занепадає, при дворі панує розкіш й різні дивацтва: щоб розвіяти нудьгу, король, згідно невибагливих смаків тих часів, утримує карликів і напівбожевільних, хворих людей. Крім них монарший двір переповнюють витончені аристократки, черниці й усілякого роду авантюристи. Серед всього цього й жив Веласкес, виконуючи обов'язки адміністратора, управляючого королівськими палацами, продюсера й режисера придворних свят. Це його основна посада, а живопис був заняттям побічним, призначеним для писання портретів короля, королеви, їх дітей, брата і фактичного правителя Олівареса. В них митець зумів поєднати традиційну для аристократичного портрета ідеалізацію моделі з гостротою психологічної характеристики. Як великий портретист, Веласкес увічнив стиль

двору й епохи. Втім, навіть тут знаходилось місце для гумору («Портрет принца Карлоса Балтазара на поні»).

Під час подорожі до Італії Веласкес написав один із своїх найвідоміших творів — портрет папи Інокентія X, про який сам папа сказав: «Знадто правдиво...». Усе захоплює в цьому полотні — і орлина гострота зору художника, і незвичайна глибина характеристики, і всемогутність живописця, якому підвладна вічність. Про багатогранність психологічної характеристики в творах Веласкеса свідчить і портрет інфанти Маргарити. Хвороблива дівчинка, позбавлена дитинства всім ладом придворного життя, у пишному важкому вбранні нагадує ніжну квітку, викликаючи змішане почуття подиву, зворушення і смутку. Гуманне ставлення до людини найбільше проявляється в написаних художником блазнях. Взагалі-то придворні живописці писали з них портрети, ретельно відтворюючи їх химерний зовнішній вигляд. Веласкес же побачив у блазнях глибоко нещасних людей: вони викликають співчуття, зворушують своєю безпомічністю, а іноді вражають блиском інтелекту, схованого за потворною зовнішністю і тонко підміченого великим митцем.

Одним із самих значних творів європейського живопису історичного жанру є картина «Здача Бреди» (1634), в якій з глибокою людяністю охарактеризована кожна з ворогуючих сторін. Передача іспанцям ключів від нідерландської фортеці Бреда — значеннєвий вузол композиції, що утверджує за переможеним право на повагу, а за переможцем — на великодушність. Величезне полотно, напоєне срібlistим туманом раннього червневого ранку, що створює враження просторової глибини, вирішене у стримано вишуканому колориті з тонко переданими валерами.

Протягом усього життя Веласкес звертався і до античних тем, що давали йому привід для створення народних характерів. У картині «Вах» (або «Піаки», 1628) показано, як напівголий уквітчаний хлопець з простацьким обличчям — Вах — посвячує у світ винопиття молодого селянина, що стоїть перед ним на колінах. Один із присутніх вже «втаємничився» до неприйнятності. Навколо сидять старші селяни, що різноманітно реагують на дію «священного напою»; їх обличчя і пози є дуже виразними. У волоцюгах відмічена свобода і стихійність, що говорить про вплив Караваджо і язичницьких мотивів: межа між високим і низьким по-суті стирається. Цікаво зазначити, що в Іспанії того часу пияцтво суворо засуджувалось.

Головними творіннями Веласкеса пізнього періоду є великомасштабні композиції «Меніни» («Фрейліни», 1656) і «Прялі» (1657). В «Менінах», картині, наповненій суміщенням просторових планів, рухом повітря і світла, приватний епізод придворного побуту (дівчинка інфанта Маргарита в оточенні фрейлін і карликів, сам Веласкес в момент виконання портрета королівської пари, відображеної в дзеркалі у глибині зали) постає як одна з миттєвостей загальної течії життя у багатстві її взаємозв'язків і мінливих проявів. Картина побудована на складному переплетенні офіційного і побутового, на багатоплановій грі значеннєвих відтінків і образних зіставлень. В такій же багатоплановій картині «Прялі» сцена в королівській майстерні з робітницями, що тчуть килим з рисунком на тему з грецької міфології передає цілий світ, який виступає в єдності буденного життя і міфу про грецьку прялю Арахне, що наважилась кинути виклик самій Афіні і була перетворена нею на павука.

Останнім великим живописцем «золотого віку» іспанського мистецтва був Естебан Мурільйо (1617-1682). Його картини, перейняті ліричністю і поетичним настроєм, виконані в ніжних тонах і вражають багатством м'яких переливів фарб. Ним написано багато жанрових картин, що зображують сцени з життя простих людей його рідної Севільї; особливо вдавалися Мурільйо образи жінок і дітей.

У XVII ст. досягає вершин розквіт драматургії, що був обумовлений небувалим піднесенням народної самосвідомості. Славу іспанського театру в цей час визначили гідні продовжувачі Лопе де Вега — Тірсо і Кальдерон. Правда, творили вони вже в іншу епоху, тому їх театр

вже укладається в рамки культури Бароко з її тяжінням до ефектності, емоційної напруженості, ідеологічного пафосу. В тій чи іншій мірі обидва драматурги виражали контрреформаційну ідею всевидючого, суворого і безжалюного Бога, що твердою рукою карає гріхи, злочини й відхід від віри. Вони переконані у гріховності насолоди й пропагують ідею покаяння.

Чернець Габріель Тельєс, що писав під псевдонімом Тірсо де Моліна (1584-1648), був автором комедій і трагедій, відзначених гострим, сміливим гумором й сильними жіночими образами. Його героїні відрізняються великою пристрасністю, рідкісною енерпійністю і заповзатливістю, вмінням відстоювати свої права і боротися за своє щастя. У комедії «Дон Хіль Зелені штани» (1615) головна героїня донья Хуана, переодягшись у чоловічий костюм (зелені штани), покидає рідний дім з метою змусити одружитись на собі дон Мартіна, який спокусив її і кинув.

Зав'язка комедії досить драматична і відображає цинічні нрави свого часу: збездививши бідну і незнатну дівчину, дон Мартін, прибравши вигадане ім'я «дон Хіль», їде до Мадрида, щоб одружитись із багатого і знатного доньєю Інесою. Однак Хуана випереджає його і з'являється до нової нареченої Мартіна, назвавшись доном Хілем. Досить швидко переодягненій Хуані вдається очарувати Інесу і та заявляє батькові, що вийде заміж тільки за дон Хіля Зелених штанів. Потім відбувається багато непорозумінь і комічних ситуацій, влаштованих доньєю Хуаною. Крім того, до двох наявних донів Хілів додаються ще декілька самозванців — і всі в зелених штанах.

Повороти сюжету комедії представляються справжніми чудесами: стрімкий розвиток фабули, численні перевдягання й безперервні розиграні позбавляють дійсність визначеності і стабільності. Все мерехтить, змінюється на ходу; в такій плутанині легко взяти тінь за людину і навпаки; люди перестають довіряти реальності й вирити у достовірність того, що відбувається. Все це надзвичайно точно відповідає світовідчужанню епохи Бароко.

В п'єсі «Севільський бешкетник» (1616) одержала своє перше художнє втілення старовинна легенда про дон Хуана (Дон Жуана) — знатного ідального Хуана Тенорьо, зухвалого порушника моральних й релігійних норм, шукача сексуальних насолод. Важливо те, що дон Хуан повністю втрачає риси ренесансного коханця і вже не може пояснити своїх вчинків безпосереднім почуттям кохання. Він добивається свого не вродою і силою нехай скороминущого, але щирого почуття, а різноманітними хитрощами. До ліжка герцогині Ізабелли він потрапляє, назвавшись її нареченим — доном Октавіо. Простодушну рибачку Тісбею він обманув, пообіцявши одружитись з нею. Селянку Амінту дон Хуан оббрехав в очах її нареченого, а їй сказав, що той відмовився від неї. Втім, корячись обманщику, який запропонував себе у ролі «заступника», Амінта знає, що буде обманута, як, до речі, й інші героїні твору.

Таким чином, п'єса має алегоричний характер і, по-суті, розповідає про те, як людина, що бачить у житті тільки гру і легковажно відкладає покаяння і каяття на потім, губить свою душу. Дон Хуан спонукується в житті тільки похиттю й азартом, тому кожна нова його «любобна перемога» знаменує чергову ступінь його морального падіння. Разом з тим, жертви спокусника гідні його: всі героїні п'єси стають вразливими в силу своєї власної гріховності. Фігура кам'яної статуї, що несе відплату, не тільки додає фіналу ефектності, але і робить його бездоганим з погляду догматики.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600-1681), митець, з ім'ям якого пов'язаний завершальний етап розвитку іспанського театру «золотого віку». Ще молодого людиною він прославився як драматург, воїн і запеклий дуелянт. Згодом, ставши священником, Кальдерон не покинув писання п'єс. На відміну від Лопе де Вега, він призначав свої п'єси не для невеликих міських театрів, а для театру придворного, де можна було використати складну постановочну техніку й пишні декорації, а також освітлювальні ефекти й музичний супровід.

Сама знаменита п'єса Кальдерона «Життя є сон» (1635) намагається знайти відповіді на питання: що таке людина і наскільки вона вільна розпоряджатися своєю долею, яким повинен бути «досконалий правитель», завдяки якому у мінливому світі все-таки підтримується порядок і згода? Головний герой драми, принц Сехізмундо за наказом свого батька з самого дитинства був заточений в вежу, зведену в глухому й недоступному для людей місці. Батько, король і любитель-астролог Базиліо, повірив у «прогноз», згідно якого його новонароджений син повинен стати тираном. Коли Сехізмундо виріс, король, вирішивши перевірити правильність астрологічного прогнозу, наказав приспати сина і перенести його в палац, віддавши йому тимчасово свою владу. Однак, одержавши довгоочікувану свободу, принц почав поводитися згідно своїх жадань, знищуючи все, що ставало на шляху їх задоволення. Тоді слуги Базиліо знову приспали його і перенесли назад в вежу. Сехізмундо був не в силах зрозуміти, де проходить границя між його реальним існуванням і сном. Отже, світ кошмарний, ворожий людині — істоті стражденній, жалюгідній і нещасній. «Нема жалю до нещасного», — каже автор, і дійсно, ніде у світі людина не знайде співчуття і допомоги.

Однак, усвідомивши на власному досвіді істинність твердження, що «життя є сон», Сехізмундо духовно перероджується і виявляється готовим до того, щоб гідно зіграти роль короля, яку йому наяву, а не уві сні дають повсталі піддані Базиліо. Піднесений на престол на хвилі народного гніву, Сехізмундо жорстоко придушив повстання, упокорив свої власні бажання, відмовився з державних міркувань від одруження з коханою дівчиною і примирився з батьком-«науковцем». Так в світі відновлюється порядок, якого більш за все бажали сучасники Кальдерона. Без сумніву, тут драматург, крім усього іншого, ідеалізує королівську владу.

Повстання сина проти тирана-батька, що зживає у своєму деспотизмі власний потаємний гріх, — один з наскрізних мотивів творчості Кальдерона. Він розгорнутий в найвідомішій його релігійно-філософській драмі — «Поклоніння Хресту». Головного героя Еусебіо ще немовляти знайшли в лісі селяни біля великого Хреста. Образ є символічним — на грудях дитини також палає вогненний хрест, який завжди його рятує. Вирісши, Еусебіо покохав красуню Юлію, але її батько сієнський городянин Курсіо проти шлюбу. Брат дівчини викликає Еусебіо на поєдинок і гине. Щастя молодих зруйноване: Юлія йде у монастир, а юнак стає розбійником. Він грабує, вбиває, ґвалтує, але залишається невразливим. Пробравшись в монастир, навіть змушує Юлію стати своєю коханкою, але в момент, коли гріх має здійснитись, Еусебіо бачить на оголених грудях коханої такий самий вогненний знак хреста, як у нього, і в жаху тікає. Але Юлія сама запалала такою хіттю, що перетворилася на демонічну жінку. Покинувши обитель, вона прямує до коханого й по дорозі здійснює кілька мерзенних вбивств без всякої причини.

Трагічний фінал відбувається в лісі біля того самого Хреста. Там закоханих наздоганяє Курсіо із загоном селян і все розкривається. Юлія і Еусебіо рідні брат і сестра: їх батько багато років тому, слідуючи брехливому «голосу честі», ледь не вбив вагітну дружину, а коли син усе ж народився, він відніс його на погибель до лісу. Тепер Курсіо вбиває Еусебіо, але покровительство Хреста рятує душу юнака. На хвилю Еусебіо воскресає, щоб покаятись і одержати відпущення гріхів, а Хулія чудесним чином зникає з-під меча батька і повертається до монастиря. Висновок один — люди не мають свободи волі, вони — лише жалюгідні іграшки в руках Всевишнього. Хоча герої значні особистості, наділені нестримними пристрастями, тим більше вражає їх нікчемність перед незбагненною волею Бога. Це жорстокий Бог інквізиції і Контрреформації, що не знає жалю на шляху утвердження віри в себе.

РОЗДІЛ IX

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРА XVIII СТ.

1. Західна Європа у XVIII ст. Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового і художнього життя. XVIII ст. відмічене подальшим поглибленням нерівномірнос-

ті у розвитку світової цивілізації. На більшій частині планети ще панує феодальний (а подекуди і первіснообщинний) лад й суттєво не змінюється середньовічний тип культури. Тим часом у Західній Європі у протистоянні з феодалізмом продовжується процес утвердження буржуазної ладу, що розпочався в епоху Ренесансу. *Феодалізм** як суспільний устрій проіснував багато віків: у такій країні, як Франція, його історія може бути простежена протягом 1500 років, з часу падіння Римської імперії. Тому зрозуміло, яким болісним і грандіозним повинно було бути ламання цих старожитніх, вкорієних в економіці, законодавстві, звичаях, побуті, свідомості людей форм суспільного життя. Феодалізм, вже повалений в Голландії на переломі XVI—XVII ст. і в Англії у середині XVII ст., як соціально-політична й економічна система повинен був зазнати остаточної поразки в ході *Великої французької буржуазної революції 1789-1799 рр.** По-суті, ця його поразка мала вже глобальний характер, наскільки б глибоко ще не грузнули у феодалізм народи інших країн Заходу і Сходу. Нові — капіталістичні — форми суспільних відносин були знайдені й утверджені, світ повинен був перетворюватися згідно норм буржуазної цивілізації.

Країни Західної Європи у XVIII ст. являють собою досить строкату картину соціально-політичних систем. В Англії *абсолютизм** перестав існувати, королівська влада перетворилася в рід декоруму, що не мав серйозного впливу на суть політики. *Буржуазія** поділилася своєю владою з *новим дворянством**, прилучивши його до буржуазного способу ведення господарства. У Франції ще жив абсолютизм і феодально-становою монархія міцно трималася за старожитні підвалини, не бажаючи поступатися своїми позиціями новому суспільству. Німеччина була поділена на безліч дрібних князівств, герцогств, курфюршеств, королівств, найбільшими з яких були Австрія з династією Габсбургів і Пруссія з династією Гогенцоллернів. Тому антифеодальна боротьба тут ускладнювалася ще й завданням об'єднання країни. Італія, поділена, як і Німеччина, на безліч дрібних держав, зазнавала до того ж іноземного гноблення на півночі країни, що потрапила під панування Австрії, та гніту папської держави у центральних та південних областях.

На протязі XVIII ст. найсильніше на політичну й економічну ситуацію в Європі впливали Франція, Голландія й Англія. Причому, якщо за життєвим рівнем населення на першому місці була Голландія, потім Англія, а потім вже Франція, якщо у промисловому розвитку всіх випереджала Англія, то найбільший політичний вплив на континенті мала Франція, — законодавець мод для всієї Європи, починаючи з XVII ст. З другої пол. XVIII ст. французька мова стає настільки розповсюдженою у вищих верствах населення Європи, що витісняє рідні і в побутовому спілкуванні, і в літературі. Франція давала найпотужніші культурні імпульси для усєї Європи. Вона також провадила часті війни для підтримання свого високого статусу у світі і з цих воєн виходила знесиленою і виснаженою. Але і суперники її, передусім Англія, теж вели ці війни. Майже на протязі всього століття обидві країни вирішували першість на морях і в колоніях, остаточно відсунувши від світової політики Голландію. Англія посилювала свої позиції, створюючи конфлікти на континенті і втягуючи до них Францію (війна за іспанську спадщину 1701-1714 рр., війна за австрійську спадщину 1741-1748 рр., Семирічна війна 1756-1763 рр. та ін.). Напередодні Французької революції 1789-1799 рр. обидві країни втрутилися в американський конфлікт: Англія у 1775-1783 рр. вела війну зі своїми американськими колоніями, які врешті-решт виборили собі незалежність; Франція підтримувала Сполучені Штати.

Однак суверенні держави XVIII ст., як влучно зауважив англійський історик Арнольд Тойнбі, являли собою «не інструменти спільної волі своїх громадян, а такі собі приватні маєтки правлячих династій». Війни між монархами і шлюби між представниками правлячих династій були тоді єдиними процедурами, через які відбувався перерозподіл власності та майна європейських держав. Недарма головні війни першої половини століття називаються «за спадщину» — вони провадились тільки тому, що матримоніальні взаємини заплутались так,

що розплутати мирно їх було неможливо. «Звичайно ж, — пише Тойнбі, — було щось гидке й дріб'язкове в цій матримоніальній дипломатії. Династична угода, за якою цілі провінції з усіма їх жителями передаються від одного власника до іншого, як ото ферми з худобою, справляє неприсмне враження на почуття людей нашої демократичної доби».

Безсумнівними були успіхи економічного розвитку західного суспільства у XVIII ст. Проте, як зауважує французький історик Фернан Бродель, слід мати на увазі, що відбулися вони не за рахунок використання техніки або чудодійних культур, а внаслідок особливо дбайливого господарювання, яке полягало у застосуванні «нових форм використання ґрунтів, повторних оранок, ротації культур, що були націлені одночасно і на усунення парів, і на покращення тваринництва, корисного джерела добрив і, таким чином, засобу уникнення виснаження тих же ґрунтів; внаслідок уваги до селекції насіння, порід овець і великої рогатої худоби; із спеціалізованої агрикультури, що збільшувала продуктивність — з результатами, які варіювались від регіону до регіону у залежності від природних умов і зобов'язань, пов'язаних з обміном, що ніколи не бували одними й тими ж самими». Якщо в Англії та Голландії ці нові форми стали звичним явищем, то у решті Європи сільське господарство мало чим відрізнялося від середньовічного. Те ж саме можна сказати і про промисловість, і торгівлю. В Англії ще в кінці XVII ст. основним паливом і джерелом енергії стає кам'яне вугілля, відбувається повсюдний перехід до мануфактурної форми виробництва, а торгівля здійснюється потужними компаніями. Натомість в жодній з інших європейських країн нічого подібного або навіть не намічається, або здійснюється лише в дуже обмежених масштабах. В другій половині XVIII ст. Англія взагалі переходить до політики *промислового перевороту**, яка дозволяє зайняти їй передові економічні і політичні позиції у світі.

Кінець XVII—XVIII ст. часто визначають як «вік Розуму», але це стосувалось в першу чергу розвитку науки: в галузі фізико-математичних наук це був період величезних, епохальних відкриттів, завершальний етап *наукової революції**. Ньютон і Лейбніц завершили переворот у математиці: відкриття диференційного та інтегрального числення не лише величезною мірою розширювало можливості для розв'язання практичних завдань, але й мало принципове значення. Ньютоном на цій основі створено загальну картину безконечного Всесвіту, що на століття визначила напрями пізнання й розуміння навколишньої дійсності. Безсумнівними були успіхи природознавства: П'єр Лаплас, поширивши механістичні принципи на космічні явища, створив механістичну космогонічну теорію; Антуан Лавуазьє, вияснивши роль кисню у процесах горіння, відкинув теорію *флогістону**; Жорж Бюффон запропонував матеріалістичну теорію розвитку земної кулі та її поверхні, а також розробив теорію біологічної «єдності світу».

Філософську основу культура XVIII ст. знайшла у концепції англійського філософа Джона Локка (1632-1704). До нього панувала думка про те, що людина народжується з готовим набором «вроджених ідей», а отже, вирішальний вплив на людську особистість має її походження. Цю станово-аристократичну теорію, що виправдовувала соціальну нерівність, Локк переконливо спростував, показавши, що всі уявлення про світ не можуть бути вродженими, а набуваються внаслідок виховання і взаємодії з навколишнім світом. Здатність до засвоєння нових, заснованих на реальності ідей висувалась таким чином на перший план. Вчення Локка стало основою однієї з найважливіших установок культури XVIII ст. на просвітництво людини і суспільства. Методологічну основу культура XVIII ст. почерпнула з *наукової революції** XVI—XVII ст., в основі якої була вимога йти у наукових дослідженнях не від теорії до фактів, а від фактів до теорії, яка може існувати лише як їх узагальнення. Такий підхід до вивчення світу приніс значні результати: він допоміг побачити природу і суспільство у дійсних формах, а не у вигляді уявлень, нав'язаних церковно-феодалною ідеологією.

Взагалі, якщо спробувати визначити XVIII ст. у загальних рисах, то він пройшов під знаком ідей *Просвітництва** — широкого ідейного, інтелектуального та художнього руху, що розгорнувся в період вирішальних боїв буржуазії з феодалізмом і був спрямований на ліквідацію кріпосництва, феодалізму, його соціально-економічних основ, політичних установ, ідеології і культури. Таким чином, діячі Просвітництва — просвітителі — були ідеологами буржуазії, але буржуазії, що виступала в той час на чолі суспільства як клас революційний. Просвітителі боролись не тільки проти економічного і соціального гноблення народних мас, але і проти їх духовного поневолення, головним зняряддям якого в епоху феодалізму була церква. Тому саме проти неї насамперед виступали просвітителі, піддаючи нищівній критиці як релігійну догму, так і діяльність церкви, що була частиною державного апарату феодалізму.

Для Просвітництва характерне прагнення до перебудови усіх суспільних відносин на основі розуму, справедливості, рівності, що випливають із самої природи людини, з її невід'ємних — природних — прав. Діячі Просвітництва вважали рушійною силою історичного розвитку й умовою торжества розуму розповсюдження передових знань, ідей, а також поліпшення морального стану суспільства. Вони прагнули розкряпачити розум людей і тим самим сприяли їх політичному розкряпаченню. Основними категоріями культури Просвітництва є Природа й Розум. Природа — це найбільша у Всесвіті абстракція, що характеризується універсальністю, доцільністю, самодостатністю, вона є втіленням гармонії й досконалості. Розум — це здатність людської душі відкривати універсальні закони Природи й перебудовувати згідно них соціальне і природне середовище. Етичним й антропологічним ідеалом Просвітництва стала «натуральна людина», вільна від пороків суспільства й цивілізації; вона живе згідно Природи і за законами Природи, є гармонійною й цілісною. Разом з тим, у ній високо розвинені якості людини-громадянина, патріота своєї батьківщини.

В науковій і художній творчості просвітителів усі колишні форми суспільства і держави, усі традиційні уявлення були визнані нерозумними і відкинуті, як старий мотлох. Звідси критичизм просвітницької творчості: «Релігія, розуміння природи, суспільство, державний устрій — все було піддане найнешаднішій критиці, все повинно було стати перед судом розуму й або оправдати своє існування, або ж відмовитись від нього», — писав Фрідріх Енгельс. Тільки тепер зійшло сонце, твердили просвітителі, наступило царство розуму, і з цього часу марновірство, несправедливість, привілеї і гноблення повинні поступитися місцем вічній істині, вічній справедливості, рівності, що випливає із самої природи, і невід'ємних прав людини.

Література й мистецтво епохи Просвітництва також були ареною непримиренної ідейної боротьби. Просвітителі обговорювали й сперечалися з приводу проблем власності і ставлення до народу, їх погляди розділились з питань про те, чи давати народові «повноту істини», чи залишити її привілеєм для обраних; одні з них робили ставку на просвічений абсолютизм, сподіваючись з допомогою «філософа на троні» усунути найбільш кричущі виразки режиму, інші ж були готові шукати вихід у народному повстанні чи навіть у революції. Звідси — гостра полемичність творчості просвітителів. Якщо у неприйнятті феодального ладу, у боротьбі проти абсолютизму, пережитків Середньовіччя просвітителі різних країн були у цілому єдині, то в інших питаннях вони сильно різнилися, що залежало від стадії економічної та політичної зрілості країни, її культурних традицій, національного *менталітету**.

Разом з тим, великі мислителі XVIII ст. не могли вийти з рамок, які їм ставила їх власна епоха. Їх «царство свободи» виявилось всього лише ідеалізованим царством буржуазії. Якщо у першій пол. XVIII ст. Просвітництво мало оптимістичний характер, заснований на вірі у необмежені можливості людського розуму, то у середині й останній третині століття виявляється обмеженість чисто раціоналістичного підходу до життя й виникають сумніви у всеиллі розуму як важеля перебудови Всесвіту. Виникнення подібних умонастроїв було пов'язане з тим, що саме життя розхитувало віру у прогрес і демонструвало штурчність чи навіть ілюзорність

багатьох ідей Просвітництва. Почуття непевності і сум'яття перед незабагненними силами природи та історії змушувало інтелектуалів і митців звертатися до чуттєвої та ірраціональної сторін людської натури, шукаючи в них хоч якогось пояснення того, що відбувається. Англійський філософ Джордж Берклі (1685-1753) був переконаний, що всі предмети зовнішнього світу є лише «комбінаціями відчуттів», тому людина може знати лише свої власні відчуття, але аж ніяк не сам світ. З ним погоджується шотландець Девід Юм (1711-1776). Дійсність, на його думку, це лише сукупність ідей і вражень: «Розум не має перед собою жодних речей, крім сприйняття, і він не здатен виробити жодного досвіду стосовно співвідношень між сприйняттями й предметами».

Втім, якою б обмеженою не була позитивна частина роботи просвітителів, важливо те, що її критична частина мала величезне прогресивне значення. Боротьба просвітителів проти феодально-абсолютистського ладу, проти церкви й інших установ Середньовіччя розчищала шлях прогресу цивілізації, переходу до інших форм громадянського життя. Результати діяльності просвітителів були величезними: в економіці був покладений початок ліквідації феодально-кріпосницьких відносин, натурального господарства й цехово-корпоративного ладу; в політиці зруйнована система абсолютистського правління; в культурі відбулось звільнення від релігійного й станового насильства над думкою і художньою творчістю, були проголошені ті ідеали вільної особистості й демократичного суспільства, які стали невід'ємним надбанням людства.

Разом з тим, культура XVIII ст. не обмежується Просвітництвом. Образ епохи творили не тільки борці з феодальним режимом, критики церкви і поборники демократичного мистецтва. Це також був час бурхливого розквіту аристократичної культури, пов'язаної з монаршими дворами, маєтками й палацами вельмож і сановників, а також салонами знатних дам. Передчуваючи катастрофу, загибель своєї цивілізації, феодальний стан піддався настрою «бенкету від час чуми», коли індивід прагне встигнути взяти від життя все, що можливо — звичайно, у сфері розваг і насолод. Дуже точно подібне світовідчуження передає знаменита сентенція французького короля Людовіка XV (1710-1774): «Після нас хоч потоп».

Характерним напрямом умонастроїв епохи був *лібертенізм**, в якому проявлялись (але не домінували) скептичні й епікурейські тенденції, а принцип розумного й вільного вибору індивідом мети свого існування робив можливим звертання перш за все до життя, повного насолоди і чуттєвих розваг. Лібертенський спосіб життя означав свободу мислення і звичаїв, які випливали із скептичного погляду на світ, погляду, що відкидав традиційну моральність і звичаї, засновані на християнській етиці й есхатології. Стиль життя лібертена відзначався прагненням до задоволення витончених почуттєвих потреб; часто це було тільки позою і просто наслідуванням звичаїв світського товариства, а не свідомим рішенням відкинути пересуди й внутрішні обмеження. Однак, об'єктивні наслідки лібертенізму були дуже серйозними: поперше, він сприяв поширенню впливу етичних норм, принципово опозиційних релігійним приписам і, по-друге, утвердженню моди на висміювання релігійних догм і основ моральності.

Художня культура XVIII ст. продовжувала розвиватися в рамках *Класицизму** і *Бароко**. Правда, на відміну від попередньої епохи обидва великих напрямки еволюціонували у бік диференціації і спеціалізації, що визначалась соціально-політичною спрямованістю митців та їх ставленням до основних ідей Просвітництва. Прийнято виділяти просвітницький класицизм, в якому розум рішуче переважав, а основною колізією був конфлікт ідеального з реальним; просвітницький реалізм, творчий метод якого полягав у встановленні «норми», а потім у критиці «відхилення від норми»; *сентименталізм**, що сповідував бачення світу крізь призму почуття; *преромантізм** і *готичний роман**, засновані на поверненні до окремих елементів середньовічного світобачення.

Разом з тим, мистецтво XVIII ст. не обмежувалось ідейно-риторичними і морально-дидактичними критеріями і завданнями: часто за ним закріплювалась функція сугобо естетична, яка полягала у покликанні передавати думку через красу. Слід відзначити, що теоретика мистецтва XVIII ст. під красою переважно розуміли миловидні, витончені й солодкуваті форми, театральні у своїй підкресленій штучності й оголеній грі умовностей. Так відбувається перехід від класицистичних і барокових концепцій до нової естетичної формули — *рококо́*. Це слово являє собою варіант французького слова «gossaille» («рокайль», черепашка, ракушка), яким у Франції позначався тип декору, який характеризується звивистими, асиметричними, примхливими лініями, що нагадують обриси черепашки. Мистецтво рококо — це світ вимислу й інтимних переживань, декоративної театральності, вишуканості й витонченості, у ньому немає місця героїзму й пафосу — вони змінюються грою в кохання, фантазією і чарівними дрібничками. Гаслом короткого, недовговічного віку рококо стає «мистецтво як насолода», мета якого — збуджувати легкі, приємні емоції, розважати, пестити око вигадливим візерунком ліній, вишуканими сполученнями світлих ошатних барв, що особливо виразилося в архітектурному оздобленні інтер'єрів, з новими вимогами якого узгоджувався і живопис рококо.

2. Культура Просвітництва в Англії. Після «*Славної революції*»* 1688 р., що закріпила доступ буржуазії до державної влади й оформила її компроміс з земельною аристократією, Англія змогла пережити великі фінансово-економічні труднощі, не порушуючи внутрішньої стабільності й відчуття надійності держави. У 1707 р. стабілізувалась політична структура держави: Шотландський парламент прийняв рішення про об'єднання з Англією і впродовж століття принаймні низовинна частина Шотландії стала провінцією Англії, перейшовши на англійську мову й одержавши чималий зиск від участі в світовій економічній діяльності Об'єднаного Королівства. В цих умовах просвітителям залишилось лише завершити боротьбу англійської буржуазії за гегемонію у всіх областях культури й суспільної думки.

В умовах небаченого раніше технічного прогресу й швидко зростаючої економічної могутності країни, Просвітництво в Англії проходило під знаком соціального оптимізму. Ідеолог цього напрямку Ентоні Ешлі Купер, граф Шэфтсбері (1671-1713) створює вчення про загальну гармонію, згідно якого, людина творить добро не з розрахунку, не з вигоди, а в силу природної схильності, тому що їй приємно бути доброю. Її егоїстичний приватний інтерес співпадає із загальним благом, тому що світ влаштований гармонійно й усе, що в ньому відбувається, сприяє «Найвищій Меті». Взагалі, для багатьох просвітителів XVIII ст. «натуральна людина» перетворюється в певну абстракцію «людини взагалі» — істоти, в основі своєї розумної, доброї і суспільної. Мислителі нової, буржуазної Англії наче реабілітують «натуральну людину», висловлюючись проти примусу в політичній і в релігійній сфері. Згідно їх уявлення, почуття, потреби і властивості «натуральної людини» є нормою стосовно історично сформованих умов суспільного життя, що зазнають осуду як штучні і помилкові. Такими штучними нашаруваннями вважалися в першу чергу феодальні інститути. Навпаки, природними проявами людської природи визнавалися інтереси буржуазної особистості, звільненої від феодальних відносин. Слід відзначити, що ідеалізація буржуазного суспільного ладу, що містилася в цих думках, не була вираженням свідомого класового розрахунку. У силу незрілості буржуазних відносин, властивих мануфактурній стадії капіталізму, представники англійського Просвітництва могли зберігати ілюзії щодо справжнього характеру буржуазного суспільного ладу, щиро вважаючи, що його кінцевою метою є благоденство усіх верств суспільства.

Проти цих оптимістичних ілюзій виступив Бернард Мандевіль (1670-1733) зі своєю «Байкою про бджіл» (1714). Оперуючи ентомологічними алегоріями, живописав спочиваюче на тяжкій праці соціальних низів суспільство, пронизане тотальним віроломним індивідуалізмом усіх його членів. «Вулик» малюється як царство, де панують усілякі пороки і моральні виразки, де розгортається феноменологія нечистої совісті, як світ загального егоїзму, взаємного

обдурювання й обману. Суспільство постає конгломератом користолобців, честолюбців, шахраїв, злодіїв, брехунів, п'яниць, марнотратів, повій і т.д. За піднесеною і шляхетною мотивацією людей, у тому числі і великих, Мандевіль незмінно розкривав низькі спонукання, заперечуючи «ідеалістичні» підстави людського поведінки. В основному він спирався на вчення про афективну природу людини, чесноту ж вважав придушенням *афектів**, що суперечать природним поривам.

Дотепний парадоксализм тверезої і чесної етико-соціальної концепції Мандевіля ґрунтувалося на ствердженні того, що різноманітна моральна недосконалість, споконвічно властива людській природі, є двигуном суспільного життя, умовою і передумовою успіху. Жадібність, продажність, лицемірство, хитрість, неправда, марнославство, заздрість, марнотратство і розпуста представників усіх соціальних верств, професій й родів занять — купців, ремісників, чиновників, військових, суддів, священнослужителів, лікарів, адвокатів, злочинців, повій і ін. — забезпечують процвітання суспільства, ведуть його до піднесення на більш високу ступінь соціальної еволюції, гарантує прогрес економіки, культури і цивілізації. Пороки, задовольняючи людські потреби, обумовлюють міцність і стабільність соціальних зв'язків, їх динаміку, ускладнення і стоншення суспільних відносин. Практикуючи порок, людина мимоволі сприяє суспільному благу — «плоди пороків пожинаючи, цвіла держава воскова». Галерея приватних недосконалостей і недоліків трансформується в гармонію суспільного цілого. Так, п'яниці сприяють розквіту виноградарства і бондарської справи, марнотрати і марнотратки забезпечують роботою нужденних, злодії гарантують замовлення ковалям, що виготовляють замки і засуви і т.д.

Всебічно обґрунтовуючи діалектику нравів, письменник утверджував етичний релятивізм і взаємний перехід чеснот і пороків одні в одних і, у зв'язку з цим, заперечував моральний абсолют й відкидав релігійне святенництво. Зло він назвав «великим принципом», що сприяє реалізації людських, соціальних якостей, будучи «животворящою силою й опорою» усіх різновидів занять, усієї будівлі суспільного устрою. На думу Мандевіля, «добро виростає із зла настільки ж природно, як курчата з яєць». Торжество ж чеснот згубне й небезпечне, оскільки веде до занепаду, всебічної деградації, здичавіння і спустошення. Таким чином, англійський письменник виступив предтечею теорій «розумного еґоїзму» і лібералізму.

В цілому ж для багатьох видних англійських просвітителів була характерна велика поміркованість суспільно-політичних поглядів, що видно зокрема з їх ставлення до релігії. Основоположник вільнодумства XVIII ст., учитель французьких матеріалістів Джон Локк не торкався принципу божественного одкровення, а відстоюючи принцип віротерпимості, не поширював його на католиків і вільнодумців. Навіть найбільш сміливі мислителі (Толанд, Прістлі), що бачили у всякій релігії одне лише накопичення марновірств і забобонів, твердили, що релігія необхідна для простого народу. Марновірства варто викоринити, але їх місце повинна зайняти віра, заснована на розумі. Англія є батьківщиною *деїзму**, тобто раціоналістичної віри у «Верховну істоту», що править Всесвітом згідно створених нею «природного» — фізичного і «морального» — законів. Пояснюється це історією боротьби матеріалізму й ідеалізму в англійській філософській і суспільній думці. Починаючи з XVII ст. матеріалізм і зв'язане з ним вільнодумство були в Англії ідейною зброєю феодалної аристократії, у той час як опозиційні сили виступали під прапором пуританства. Під цим прапором англійська буржуазія здобула перемогу, вся її революційна фразеологія, запозичена зі Старого Заповіту, всі її ілюзії і пафос, що підтримували і піднімали насагу народних мас, забарвлені у релігійні тони. Протягом усього XVIII ст. демократичні рухи (наприклад, методизм, заснований у 1730-х роках Джоном Вєслі, що залучив численні плебейські елементи) ще користувалися релігійними гаслами.

Ідея «натуральної людини» у просвітительському її розумінні лежить вже в основі філософії Джона Локка (1632-1704) — першого великого мислителя нової буржуазної Англії. Особливості його світогляду багато в чому склались під впливом компромісу 1688 р. Політичні погляди Локка викладені ним у «Двох трактатах про уряд», написаних під впливом Гоббса й у той же час у полеміці з ним. Подібно Гоббсу, Локк у своїй теорії держави виходить з того, що сучасному суспільству передував природний стан і що об'єднання людей у суспільні союзи виникло в результаті їх добровільної угоди — суспільного договору. Але, переконаний на відміну від Гоббса у добрій і розумній основі людської природи, Локк вважає, що метою всякого суспільства є збереження і захист особистої свободи.

Буржуазна основа політичної теорії Локка ясно виявляється в тому, що приватна власність визнається ним природним правом людини, нарівні зі свободою і рівністю. Відкинувши феодальну теорію божественного права монархів і теорію абсолютизму Гоббса, Локк в основі своєї теорії держави кладе принцип політичного суверенітету народу, визнаючи за ним право зміни державної влади, якщо вона порушує суспільний договір і зазіхає на природні права людини — особисту свободу і власність. Політична теорія Локка зробила величезний революційний вплив на суспільну думку європейського континенту. Вона одержала подальший розвиток у Руссо і відобразилася в законодавстві Французької буржуазної революції.

Головний твір Локка — «Досвід про людський розум» (1690) представляє спробу вивести всі знання і уявлення людини з почуттєвого досвіду (сенсуалізм). Локк полемізує з теорією вроджених ідей Декарта; декартівському *cogito ergo sum* (мислю, отже, існую) Локк протиставив *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu* (нічого немає в розумі, чого не було б раніше у відчутті). Визнання відчуття джерелом нашої думки — велика ідея, що одержала подальший розвиток у просвітницькій ідеології XVIII ст. Однак розуміння досвіду в Локка містить в собі внутрішнє протиріччя. Визнаючи два рівноправних джерела пізнання — зовнішній світ і рефлексію (стан нашої душі), Локк тим самим відкривав дорогу і для ідеалістичного тлумачення самого поняття відчуття. Поділяючи догми механістичного матеріалізму, Локк позбавляв матерію її якісної своєрідності. Він висуває вчення про первинні і вторинні якості: первинні якості — це об'єктивні властивості самої матерії, до них Локк відносить тільки протяжність, щільність, форму, рух і спокій. Всі інші властивості — смак, колір, запах і т.д. є вторинними якостями, що залежать тільки від сприймаючого суб'єкта.

Протиріччя сенсуалістичної теорії Локка визначили можливість її двоякого розвитку — як у бік матеріалізму, так і в бік ідеалізму. Представники англійської матеріалістичної школи XVIII ст. — Толанд, Коллінз, Хартлі, Прістлі та ін. — що, на відміну від Локка, допускали ще існування особливої мислячої субстанції, визнавали мислення продуктом матерії. Але природу людської свідомості вони намагалися пояснити за допомогою механістичного матеріалізму. Так, доводячи матеріальність душі, лікар і філософ Девід Хартлі шукає основу психічного життя в механічних коливаннях, вібраціях особливої «нервової речовини». А, наприклад, хімік і філософ Джозеф Прістлі, у творі «Дослідження про матерію і дух» (1777) доводив, що природа матеріальна, а дух — властивість матерії, і пояснював це всемогутністю «Верховної істоти», здатної обдарувати свідомістю навіть матерію.

Інший, ідеалістичний напрямок у розвитку локківського сенсуалізму представлений іменами Берклі та Юма. Джордж Берклі (1685-1753) поставив своєю метою спростувати просвітницький раціоналізм й обґрунтувати непорушність релігії. Своє спростування Просвітництва він будує, спираючись на ту ж сенсуалістичну теорію, що й англійська емпірична школа. Узявши за вихідний пункт вчення Локка про відчуття, Берклі робить крайній ідеалістичний висновок, начебто реальний світ існує лише остільки, оскільки він сприймається нами. Реальні речі для нього являють собою тільки комбінації різних відчуттів. Заперечуючи об'єктивність матеріального світу, Берклі зате визнає існування духовної субстанції — Бога. До філософії су-

б'єктивного ідеалізму Берклі близький агностицизм Девіда Юма (1711-1776). Як і Локк, в основу своєї теорії пізнання Юм кладе дані людських почуттів. Усі наші ідеї, у тому числі і самі абстрактні, мають, за Юмом, своїм джерелом чуттєві уявлення. Але за допомогою почуттів і відчуттів ми осягаємо тільки одиничні речі. Тому, твердить Юм, такі поняття, як сутність, субстанція, причина, закон, час і простір, є чисто суб'єктивними категоріями, що не мають опори в самій дійсності. Визнаючи реальність навколишнього об'єктивного світу, Юм заперечує можливість його пізнання. «Природа, — писав він, — тримає нас на шанобливій відстані від своїх таємниць і дає нам лише знання деяких якостей об'єктів, ховаючи від нас їх сутність». Такий кінцевий висновок юмівського скептицизму. Будучи поширений і на духовну субстанцію, він завершується релігійним скептицизмом, що заслужив Юмові ненависть англійського духовництва і вдячність французьких просвітителів. Однак, заперечуючи релігію, він високо цінує її соціальні функції як охоронниці існуючого ладу.

У XVIII ст. виникла класична англійська політична економія. Найбільшим її представником був шотландець Адам Сміт (1723-1790), економічне вчення якого розвивалось в загальному руслі ідей Просвітництва. Не зауважуючи ще багатьох протиріч, властивих буржуазному способу виробництва, Сміт цілком переконаний у тому, що разом з розвитком буржуазних відносин росте і добробут народних мас. У суспільстві вільної конкуренції Сміт бачить порядок, яки встановлений самою природою. Він вірить у можливість примирення всіх приватних інтересів і виступає проти усякого втручання держави в економічне життя країни — тому що «вільна діяльність окремих осіб буде кращим і найкоротшим шляхом для досягнення загального блага». Великою заслугою Сміта є подальший розвиток трудової теорії вартості. Він проголосив працю взагалі єдиним джерелом матеріального багатства.

Політичні теорії англійських суспільствознавців і філософів XVIII ст. у своїх головних напрямках виходять з вчення Локка про державу як результат суспільного договору, про обмежену монархію і поділ законодавчої і виконавчої влади як найкращу політичну форму, що гарантує свободу і власність окремої особистості. Найбільш близький до Локка шотландець Френсіс Хатчесон, що у своїй «Системі моральної філософії» розглядає державу як добровільний союз, пов'язаний з відмовою кожного з його членів від «частки своїх природних прав». Ціль держави — у захисті громадян і в забезпеченні їх свободи і власності. Державна влада покликана служити загальному благу, і тому зловживання нею дає народу право на опір і на зміну конституції. Однак до насильницьких переворотів припустимо вдаватись лише у самих крайніх випадках. Усі ці думки нав'язні досвідом Англійської революції і класового компромісу 1688 р. Ідеалізація компромісу пронизує і міркування лідера торі Генрі Болінброка про достоїнства англійської конституції. В оцінці англійського державного ладу як найбільш розумного і доцільного з Болінброком погоджується його партійний супротивник віг Блекстон. Але в той час як лідер торійської опозиції обвинувачує вігів у перекрученні «ідеальної» конституції системою підкупів і безчесних виборних махінацій, Блекстон вважає її довершеним творінням розуму й історії.

Буржуазний оптимізм характеризує і погляди філософа Фергюсона, автора «Дослідів історії громадянського суспільства». Він одним з перших виступив проти вчення просвітителів про «натуральну людину», вважаючи її фантазією. Поява власності і як неминучого її наслідку — нерівності станів було, на його думку, причиною виникнення держави. Визнаючи державу засобом захисту майнової і соціальної нерівності, Фергюсон у той же час вважав, що вона здатна забезпечити всім членам суспільства вільний розвиток їх особистості.

Представником радикально-демократичного напрямку в англійському Просвітництві був Вільям Годвін (1756-1836), що був для свого часу найбільш послідовним противником англійського суспільного ладу. У своїй праці «Про політичну справедливість» він розглядає державну владу лише як неминуче зло, що повинно зникнути в результаті «розумового і морально-

го прогресу». Єдино припустимою формою держави за Годвіном є демократія, що забезпечує повну рівність усіх громадян перед законом. На таких же радикальних позиціях стоїть Годвін і в питанні про власність, вважаючи її таким же злом, як і державу. Однак прямих революційних висновків зі своїх теорій Годвін не робить; віруючи у всемогутність людського розуму, він розраховує на поступове зникнення приватної власності і держави.

В епоху Просвітництва значний крок вперед зробила також англійська історіографія. Імена таких істориків, як Девід Юм, Робертсон і Гіббон набули широкої популярності не тільки на батьківщині, але і далеко за межами Англії. Ці дослідники піддають перегляду всю попередню історію і на основі її вивчення прагнуть вивести принципи розумного суспільного порядку. Найвидатнішою працею англійської історіографії XVIII ст. є твір Едварда Гіббона (1734-1794) «Історія занепаду і руйнування Римської імперії», перейнятий характерною для Просвітництва критикою християнства, в якому Гіббон вбачав головну причину падіння Риму.

Художня культура. Художня культура Англії епохи Просвітництва не поривала з релігією й панівною церквою так демонстративно й відкрито як французькі просвітелі-вільнодумці. Однак, фактично в ній переважає цілком «матеріалістична» жага пізнання людини й земного, почуттєво збагненного світу, що оточує її. Допитливість, відкритість усім враженням буття, глибоке переконання у гідності людини й дієвості її розуму — такі суттєві передумови просвітницької естетики і творчості митців Англії XVIII ст.

Величезний вплив на художню культуру Англії зробила праця Локка «Думки про виховання», в якій філософ висунув цілу програму просвітительської художньої творчості, головне завдання якої полягає у навчанні мислячих індивідів правильно складати думку про людей і суспільство в цілому «на основі тих ознак, які найкраще показують, що ті являють собою насправді, і проникати своїм поглядом у їх внутрішнє ество, яке часто виявляється у дрібниціях». Також Локк проголосив, що сама «природа вклала в людину прагнення до щастя», і ця ідея була покладена в основу творів реалістів Просвітництва, перетворившись у войовничо-демократичний принцип природного права на щастя, що належить кожному, незалежно від випадковостей народження чи фортуни.

Провідним жанром англійської художньої літератури у XVIII ст. стає роман — «епоепа буржуазного суспільства» (Гегель). Його зачинателем можна з певністю назвати Даниєля Дефо (1660-1731). У 1719 р. виходить з друку його «Робінзон Крузо» — роман про мандри екзотичними країнами, але одночасно автобіографічна сповідь, роман виховання, авантюрний роман і роман-алегорія. Пересічний англійський купець Робінзон Крузо опиняється у важких обставинах, викинутий після корабельної катастрофи на береги невідомого острова, загубленого в океані. Однак, він не тільки не падає духом, але навпаки, безстрашно досліджуючи острів і неуханно працюючи, поступово його освоює. Його усамітнене життя супроводжується неочікуваними зустрічами, знахідками, дивними подіями, які, втім, завжди одержують раціональне пояснення. З неперевершеною майстерністю Дефо зображає труди Робінзона. Читачі запам'ятовують історію перших сплетених ним кошиків, перших, ще незграбно виплілених і обгалених ним глечиків, збирання першого врожаю від декількох випадково вцілілих хлібних зерен, і, нарешті, будівництво і спуск на воду човна як події, що хвилюють уяву і зворушують серце. Адже все це — нехитрий літопис перемог людської праці, нескоримого розуму і невтомних рук.

Робінзон — це також взірцевий англійський купець, буржуа. У Дефо були памфлети «Зразковий англійський купець» і «Зразковий англійський джентльмен», в яких він доводив, що джентльменом може бути не тільки «благородний», але і купець, що також має свій кодекс честі. Зразковий купець працюючий, сам доглядає за крамницею, прагне менше подорожувати, уникає політики і політичних партій і вважає своїм обов'язком особисто стежити за моральністю прикажчиків. Зразкового купця відрізняють такі риси як ошадливість, терпля-

чість, стриманість, чесність, обережність. Купець поблажливий до розкоші лише остільки, оскільки вона підтримує торгівлю. Спокійна совість — умова існування: «Обережність для купця, як для дівичі невинності», «Кредит — дорогоцінний скарб», «Торгові книги повинні бути в порядку як совість християнина», — пише Дефо. Таким чином, звітність для буржуа — умова душевної гармонії. Як відомо, Робінзон насамперед врятував після аварії корабля ті речі, які він вважав найбільш важливими для життя: годинник, гробух, чорнило і перо, — і одразу ж почав вести облік самому собі. Для нього провадити гробух і писати щоденник — значить конструювати приватний простір, в якому можна панувати над часом і речами. Так само він створює для самого себе острів, на якому може робити те, що хоче і вважає за потрібне.

Зовсім інший характер має творчість сучасника Дефо, Джонатана Свіфта (1667-1745), видатного публіциста і великого сатирика. Глибока народність Свіфта з повною силою проявилася в творах, написаних ним під час перебування в Ірландії — цієї першої колонії англійського капіталізму. Його памфлети — «Листи сукнороба», «Пропозиція про загальне вживання ірландської мануфактури», «Сфромна пропозиція про дітей бідняків» та ін. — перейняті гарячим співчуттям до страждань ірландського народу і ненавистю до його поневолювачів — англійських лордів і фінансових ділків. Головні твори Свіфта це «Казка про бочку» (дотепна сатира на релігію) і «Подорожі Гуллівера» (1726) — сатиричний роман, що малює в нещадно різкому світлі зіпсованість сучасної йому цивілізації. Цей великий твір Свіфта з його глибоко песимістичною оцінкою буржуазної людини стоїть особняком у літературі XVIII ст., але було б неправильно виключити Свіфта з загального русла європейського Просвітництва. Важливе місце в романі Свіфта займає образ самого Гуллівера; він не тільки зв'язує воєдино окремі сатиричні епізоди роману, але є своєрідною нормою, масштабом, стосовно якого ліліпути і велетні, лапутяни і йеху виступають як спотворення нормальної людини, як жахлива наруга над нею. Таким чином, мізантропія Свіфта — тільки зворотний бік його гуманізму.

Подальший розвиток англійського роману зв'язаний з іменами Річардсона, Філдінга і Смоллетта. Романи Семюела Річардсона (1689-1761) «Памела» і «Кларісса Гарлоу» відкривають нову сторінку в історії англійської прози. Річардсон до крайності звужує рамки старого роману, що тяжів до широкої картини світу: йому досить подій, що відбуваються в стінах одного будинку, щоб зобразити нрави цілого суспільства. Він піднімає посвякденного буржуазного героя, якому естетика XVII ст. відводила тільки комічні ролі, на трагічну висоту. Його героїням доступні високі пристрасті і складні душевні колізії. Але, будучи пуританськи обмеженим, Річардсон відноситься з недовірою до почуттєвих проявів людської природи. Позитивні героїні його романів — Памела і Кларісса — ніколи не відступають від принципів буржуазної чесноти і пуританської моралі.

Вершиною англійського просвітительського роману стала творчість Генрі Філдінга (1707-1754) — найбільш демократичного з романістів XVIII ст. Він почав писати романи, будучи вже зрілою людиною, відомим драматургом і публіцистом, на власному досвіді добре вивчивши виворіт буржуазного життя. Моральній висоті героїнь Річардсона, їх пуританським чеснотам (як Філдінг сприймає як лицемірство чи розрахунок) він протиставляє вільний прояв людських пристрастей і природну доброту людського серця. Філдінг переконаний у добрій основі «натуральної людини». Його герої — це живі люди; їм властиві людські слабкості, вони роблять промахи і помилки, іноді серйозні. Автор любить їх і добродушно глузує з них: гумор — характерна риса його реалізму.

Філдінг руйнує камерність романів Річардсона: він не обмежується мешканцями одного будинку, а хоче показати «звичай багатьох людей». Своїх героїв він виводить на великі дороги Англії, на широкі простори життя. Це дозволяє письменнику дати цілісну панораму англійської дійсності XVIII ст., охопити різні її сторони — від вищого лондонського товариства до низів суспільства. І все-таки в романах Філдінга зберігається сімейна атмосфера. Герой, по-

кидаючи рідну домівку, залишається в межах домашнього кола, приватного життя. Філдінг малює аж ніяк не іділію: картини народної злиденності і безправ'я займають істотне місце в його романах. Але великі сили історії ще не вторгаються в оповідання, не визначають долі героїв. Романи Філдінга звернені до реального світу, але усунуті від світу історії, тому їм притаманна певна абстрактність. Герой його кращого роману — «Історія Тома Джонса — знайди» (1749) — це людина взагалі, «натуральна людина» епохи Просвітництва. Носії зла в творах Філдінга позбавлені справжньої сили, тому що за ними ще не стоять сили історії, а зло має моральний, а не соціальний характер і тому здається легко переборним.

Твори Тобайаса Джорджа Смоллетта (1721-1771) мають істотно нові риси. У романах «Пригоди Родріка Рендома» (1748), «Пригоди Перегріна Пікля» (1751) та ін. вже втрачені характерні для Філдінга життєрадісність, оптимізм, віра в доброту людини. Смоллетт розкриває соціальні контрасти свого часу; його кругозір ширший і спостережливість гостріша, ніж у його попередників. У цілому письменник виразив критичне ставлення до просвітницького оптимізму, загостривши увагу на «темних» сторонах людської натури.

Загострення суспільних протиріч у другій половині XVIII ст. викликало появу в англійському Просвітництві нового літературного напрямку — *сентименталізму**. Його характерною рисою є звертання до почуття, як вищого початку життя. У сентименталізмі відобразилися перші сумніви в розумності нового ладу життя. Політично ще не усвідомлене, неясне відчуття протиріч буржуазної цивілізації знаходить собі вираження в сентиментальній меланхолії і звертанні до природи. Раннім проявом цих настроїв в англійській літературі була «цвинтарна поезія» Томсона, Грея, Юнга, Крабба й ін. Більш значною є творчість Олівера Голдсмита (1728-1774). У його поемі «Покинута село» і романі «Векфільдський священик» іділічні картини патріархального світу й елегія з приводу його неминучої загибелі сполучаються з тверезою критикою буржуазних порядків.

Самим великим представником сентименталізму був Лоренс Стерн (1713-1768). Його роман «Сентиментальна подорож» дав назву всьому літературному напрямку. У «Трістрамі Шенді» Стерн пародіює весь ідейно-художній лад просвітницького роману: він знущується зі здорового глузду буржуа — героя літератури XVIII ст. і знаходить крупиці поезії тільки в ексцентричних примхах і доброму серці своїх милих диваків із Шенді Холу — цього останнього уламку старої патріархальної Англії.

У літературі останньої третини XVIII ст. виникають нові віяння, що передбачають романтизм XIX ст. Сюди відносяться «Поеми Оссіана» (1765) шотландського поета Джеймса Макферсона — талановита стилізація під народні сказання древніх кельтів, поезія Томаса Чаттертона і Вільяма Блейка — цього найближчого попередника Байрона і Шеллі, а також «готичний роман» Анни Радкліф з його похмурим колоритом, напівфантастичним середньовічним сюжетом, інтересом до усього таємничого, загадкового, ірраціонального. Втім, у таких її романах як «Удольфські таємниці» (1794), «Італієць» (1797), де таємничому дається реальне пояснення, зберігається зв'язок з просвітницькою літературою. Романтики запозичили в Радкліф тип «героя-лиходія», володаря сильної волі і невимримих пристрастей.

Особливе місце в англійській літературі останньої третини XVIII ст. займає селянська поезія, що досягла своєї вершини у творчості шотландського народного поета Роберта Бернса (1759-1796). Він реалістично зображував побут села, прославляючи працю селянина, але поряд з ідеалізацією патріархального села в його творах звучить нота протесту проти станового суспільства, влади грошей, релігійного фанатизму.

Ще до того як виник сімейний роман Річардсона і Філдінга, драматург Джордж Лілло (1693-1739) написав п'єсу «Лондонський купець» (1731), перший зразок нового літературного жанру — буржуазної трагедії, що мав гучний успіх в Англії і на континенті. Але кращі твори англійської драматургії зв'язані з комедійним жанром. Сюди відносяться гостро сатиричні ко-

медії молодого Філдінга «Пасквін», «Історичний календар», «Дон-Кіхот в Англії» та ін., «Опера жебраків» Джона Гея, веселі комедії Голдсмита і, нарешті, шедевр англійської драматургії — «Школа лихослів'я» Річарда Брінслі Шерідана (1751-1816), повна блиску сатира на лицерство буржуазно-дворянського суспільства.

Утвердження реалістичних принципів у драматургії сприяло реформі театру, в якому панували канони класицизму. Важливе значення, притім не тільки для англійського, але і для всього європейського театру, мала діяльність видатного англійського актора Девіда Гάρріка (1742-1746), основоположника просвітницького сценічного реалізму, який вважав, що театр повинен бути засобом виховання суспільства.

Поряд з літературою і театром високого розвитку в Англії XVIII ст. досяг живопис, що завоював європейську славу. Родоначальником реалізму в англійському мистецтві був Вільям Хогарт (1697-1764), автор численних жанрових картин на теми сучасного суспільства («Кар'єра повії», «Кар'єра марнотрата», «Модний шлюб» та ін.). Розповсюджені в гравюрах, вони набули широкої популярності. Хогарт розширив теми англійського живопису. Усі тіньові сторони соціокультурного життя XVIII ст. стали предметом його художнього зображення: політична корупція, що яскраво виступає при виборах у парламент, розбещеність і безглузде марнотратство аристократії, убогість і нецтво народних мас. У цьому значенні живопис Хогарта — явище, подібне англійському реалістичному роману. Однак на відміну від своїх сучасників Хогарт менш за все схильний поетизувати буржуазний побут, міщанську чесноту. Пафос творчості Хогарта — різко викривальний. Комічний гротеск, гіпербола і карикатура — відмінні риси його художньої манери. І все-таки Хогарт належить XVIII ст.: з просвітителями його зближає розуміння мистецтва як засобу морального виправлення світу. Якщо чеснота не завжди тріумфує в його творах, то порок завжди буває покараний. Живописне дарування Хогарта особливо яскраво виявляється в його портретах. Шедевр Хогарта «Дівчина з кривками» є одним із кращих зразків англійського портрета XVIII ст.

Велике значення для англійського мистецтва портретного живопису мала діяльність Ван Дейка, що жив довгий час в Англії при дворі Карла I Стюарта. Але свого вищого розквіту це мистецтво досягло в другій половині століття у творчості Рейнольдса і Гейнсборо.

Джошуа Рейнольдс (1723-1792) — суспільний діяч, віг, засновник Академії мистецтв і перший її президент. Естетичні погляди Рейнольдса розвивалися в руслі просвітительського класицизму. Довгі роки, проведені ним в Італії, він присвятив глибокому вивченню класичного мистецтва. Більшість його жіночих портретів написані в умовній манері: унікаючи надмірної індивідуалізації, він якимось чином створює ідеальний тип жіночої краси. Набагато виразніші чоловічі портрети Рейнольдса. У них яскравіше виявляється реалізм художника, його вміння зобразити значні людські характери.

Творчість іншого великого художника — Томаса Гейнсборо (1727-1788) багато в чому близька до літератури англійського сентименталізму. Гейнсборо стояв в опозиції до нових порядків життя буржуазної Англії. Він ненавидів великі міста, любив сільську тишу і цурався великосвітського товариства. Він відкидав усяку штучність і слідував у своїх роботах тільки безпосередньому почуттю природи. Особливим ліризмом й вишуканістю відзначені жіночі і юнацькі образи на портретах Гейнсборо («Блакитний хлопчик», 1770; «Портрет дами в блакитному», 1770-і рр.), подвійні портрети — втілення ніжної дружби («Ранкова прогулянка», 1785; «Портрет Елізи і Томаса Лінлі», 1768). Героям Гейнсборо властиві душевна витонченість, ледь вловимі рухи почуттів, здатність мріяти на самоті, на лоні природи, у колі близьких. Важливу роль у творчості Гейнсборо відіграє пейзаж, що надає його портретам відчуття далечини. Картини Гейнсборо перейняті тонким ліризмом і відрізняються віртуозною технікою живопису. Наприкінці XVIII ст. під впливом Рейнольдса і Гейнсборо виникла ціла школа англійських портретистів.

Що стосується архітектури, то в ній і в XVIII ст. продовжували панувати класицистичні канони Ініго Джонса і Крістофера Рена (1632-1723) — двох найбільших майстрів XVII — початку XVIII ст. У 1710 р. К. Рен завершує будівництво величного собору св. Павла у Лондоні. Однак у другій половині XVIII ст. виникли нові сентиментальні віяння, що яскравіше за все позначилися у плануванні садів і парків. Правилам розбивки французького парку, що переслідує завдання повного підпорядкування природи жорсткій геометричній схемі, протистойть тепер більш вільне і живописне планування, що відповідає новим естетичним поглядам епохи Просвітництва, з її тягою до природності і свободи. Опозиція проти «регулярного» геометрично строгого парку французів зустріла широку підтримку з боку письменників і поетів.

3. Культура Просвітництва у Франції. Особливості Просвітництва у Франції визначались боротьбою демократичних сил з панівними феодальними порядками. Численні війни, розв'язані абсолютизмом, послабили країну, порушили внутрішнє економічне життя, державна скарбниця була спустошена, а внутрішня й зовнішня політика уряду — невдалою. Держава неодноразово оголошувала себе банкрутом, а двір, між тим, поглинав більшу частину державних коштів. При населенні у 24 млн. чол. було 1,5 млн. жебраків. Між окремими областями існували митні кордони. Родючі землі заростали бур'яном, величезні земельні масиви порожніли, а в країні відчувалась нестача хліба, бо панівним верствам було вигідно завозити хліб з Англії і продавати його за високими цінами. Стара система сеньйоріальних повинностей, феодальних обмежень й регламентацій робила життя селян нестерпним, а економічний розвиток країни — неможливим. Католицька церква встановила духовну диктатуру, суворо переслідуючи дисидентів й вільнодумців. Внаслідок цього всі класи і стани суспільства були незадоволені існуючим станом речей — навіть дворянство, яке, бачачи свій занепад, втрату соціальних позицій, зосередження коштів у фінансистів з третього стану, шукало взірць «ідеального» життєвого укладу у середньовічній давнині і мріяло про її повернення.

На перших порах просвітелі запозичують багато ідей у своїх англійських колег, однак, соціальна критика у Франції набула більш дієвого характеру й одержала величезний суспільний резонанс, оскільки була спрямована у першу чергу проти феодальних інституцій. Досить широке розповсюдження письменності у Франції XVIII ст. (напередодні революції 1789-1794 рр. в країні було більше 47% письменних чоловіків й 27% письменних жінок) призвело до досить розвиненого книгодрукування і якщо уряд боровся із сміливою думкою, кидаючи письменників до Бастилії і спалюючи їх книги на вогнищі, то це сприяло лише розквіту підпільної торгівлі книгою, яка друкувалась у Голландії, Женеві або Авіньоні й контрабандою проникала до країни.

Особливе місце серед французьких мислителів XVIII ст. займає провісник матеріалістичного світогляду, утопічний комуніст Жан Мельє (1664-1729). Будучи парафіяльним священником, Мельє добре знав життя народних низів, їх нещастя і нестатки. У залишеній ним єдиній праці — «Заповіті» засуджується весь суспільний лад Франції і її державний устрій — абсолютна монархія. Усі правителі, писав він, є тиранами, що за допомогою жадливої системи обману і насильства довели народ до злиденності. Світська і духовна влада підтримують одна одну як два кишенькових злодія. Викриваючи лицемірство і жадібність духовництва, Мельє розкриває соціальну роль церкви як опори тиранії, знаряддя гноблення народу. «Релігія, — писав він, — підтримує навіть самий поганий уряд, а уряд у свою чергу підтримує навіть саму безглузду, саму дурну релігію... Служителі релігії, що панують над нашою совістю, є самими нахабними ошуканцями народу, а государі та інші сильні світу цього, пануючі над нашим тілом і майном, — самими великими злодіями й убивцями з всіх існуючих на світі».

Але Мельє виступає не тільки проти феодального гноблення; він є також противником приватної власності, вважаючи її початком усіх соціальних зол. Тільки із знищенням приватної власності людство позбудеться убогості, тиранії і воєн. У «Заповіті» намічені риси ідеаль-

ного ладу, основою якого є спільна власність і обов'язкова для всіх праця. Комунізм Мельє носить утопічний характер. Щоб здійснити революцію і створити нове суспільство, досить, на його думку, лише просвітити народ. За своїми філософськими поглядами Мельє є матеріалістом і атеїстом. Нескінченність матеріального світу, вічність (нествореність) матерії є його основні філософські ідеї. Він заперечує існування якого-небудь джерела руху поза матерією.

Видатний соціолог, історик та письменник Шарль Луї Монтеск'є (1689-1755) — виходець з аристократичної родини, спочатку радник, а потім президент парламенту у місті Бордо, був добре знайомий з проміздкою системою центрального і місцевого управління Франції. Основними його науковими роботами були «Роздуми про причини величі і падіння римлян» (1734) і «Про дух законів» (1748). Монтеск'є стверджував, що суспільне життя, аналогічно природному, підпорядковується натуральним закономірностям: особливості клімату і ландшафту породжують своєрідні потреби, а від них залежить спосіб життя людей, що в свою чергу визначає характер державного устрою і законодавства. Він розрізняв три можливі форми державного правління — деспотію, основою якої є страх, монархію, що має своєю опорою «принцип честі», і республіку, де населення наділене вищою громадянською чесноотою — патріотизмом. Виступаючи проти абсолютизму, мислитель був переконаний, що для Франції потрібні реформи за англійським взірцем: ідеальний устрій — це конституційна «просвічена» монархія, гарантуюча громадянські свободи, й поділ влади на законодавчу, виконавчу й судову.

Дотримуючись деїстичних поглядів, Монтеск'є допускав наявність надприродного (божественного) первітку, але відкидав існування особливого «світу ідей» (тобто трансцендентного чи загробного світу): платонівські «ідеї» — це лише поняття, відірвані від реальності; вони будуються розумом спекулятивно, тобто незалежно від пізнання природи. Первісні люди, твердив мислитель, спочатку пізнавали світ за допомогою відчуттів, а потім поступово, користуючись розумом, стали узагальнювати почуттєві дані. Бог, згідно Монтеск'є, підпорядковується, як і все суще, загальним законам буття: «Закопи у найширшому значенні цього слова суть необхідні відношення, що витікають з природи речей; у цьому сенсі все, що існує, має свої закони: вони є і в божества, і у світу матеріального, і в істот надлюдського розуму, і в тварин, і в людині». У зв'язку з цим письменник різко виступав проти церкви: вже у Стародавньому Римі, твердив він, церква була лише знаряддям в руках політичних сил; натомість в сучасному суспільстві церковники є підлабузниками монархів, які зацікавлені в тому, щоб тримати народ у темряві.

Монтеск'є став одним з піонерів жанру філософського роману і повісті, особливістю якого була здатність виразити жартом, штрихом чи самими подіями твору висновки глибокої філософії. У «Перських листах» (1721), написаних у формі листування багатих персів, що відвідали Європу, письменник дає сатиричну картину французьких звичаїв, піддаючи осміянню релігійну нетерпимість, безшлюбність духівництва, дворянську пиху, гніт привілеїв, бездарність державного управління, порожні претензії офіційної науки і т.д. Основна думка книги — моральне право людини на громадянську свободу.

Найвидатнішим представником поміркованого крила французького Просвітництва був Франсуа Вольтер (1694-1778), величезний талант якого знайшов застосування у філософських, історичних працях і літературних творах, блискучих за формою, насичених ненавистю до феодальної держави і релігійного фанатизму. Сформувавшись як непримиренний борець проти феодалізму й деспотизму, Вольтер двічі потрапив до Бастилії, а потім був змушений виїхати до Англії, більш ніж дворічне перебування в якій зміцнило його прихильність до віротерпимості і політичної свободи. Свої ліберальні погляди Вольтер виклав у знаменитих «Філософських листах» (1733), що ідеалізували англійські порядки і в самому похмурому світі малювали стан суспільних інститутів Франції; книга була спалена за вироком Паризького парламенту, а над автором нависла загроза нового арешту.

Заняття історією і філософією зміцнили Вольтера в неприйнятті традиційної християнської картини світу, посилили критичну спрямованість його розуму, стимулювали подальші пошуки раціонального пояснення природних і соціальних явищ. За своїми філософськими поглядами він був деїстом: відкинувши церковне вчення про одкровення (що віра вища від розуму й дана людям від народження), він вважав, що питання про існування чи не існування Бога повинно бути вирішене за допомогою розуму. Так само і вивчення природи повинно спиратись на її емпіричне пізнання, на науку, вільну від всякого втручання релігії. Войовничий скепсис Вольтера особливо проявився в епічній поемі «Орлеанська діва», над якою він працював у 1730-40-х рр. Поет не побоявся використати дорогу серцям французів історію Жанни Д'арк для нового викриття релігійних забобонів. Він обрав для цієї мети саме могутнє зняряддя — іронію. Прагнучи спростувати думку хроністів про те, що Жанна була послана Богом, їх оповідання про її видіння й чудеса, Вольтер зобразив ці сторони переказу в смішному вигляді. Дісталось і славнозвісній цнотливості Жанни, тому що Вольтерові сама думка, начебто саме ця чеснота героїні стала запорукою порятунку Франції, була осоружною. Справжню причину її успіху він бачив у тому, що Жанна повірила у власні сили, і свою впевненість зуміла передати королю й армії. Трагічна смерть Орлеанської діви спонукує Вольтера відкинути іронію; на зміну їй приходить гнів, що обрушується на голови катів Жанни — отців-інквізиторів.

Взагалі, в ідеологічній підготовці буржуазної революції у Франції Вольтер зіграв важливу роль насамперед як критик релігії. Його знаменитий заклик: «Роздавіть гадину!», що пролунав у 1760 р., був якраз спрямований проти всесильної католицької церкви. Однак сам він не відмовився до кінця від релігійних забобонів, залишившись деїстом. Бог є для Вольтера першодвигуном і законодавцем Всесвіту, його вищим розумним, творчим початком. Він вважав, що віра в Бога необхідна як основа моралі і вузда для народних мас. «Якби Бога не було, його варто було б видумати», — написав він у 1769 р. Однак, використовуючи концепцію деїзму, він завдав панівній ідеології удар величезної сили. Вольтер бачив джерела релігії в неуцтві людей і в корисливих інтересах церковників, що застосовують самі жорстокі засоби, щоб у союзі з аристократією оберігати свою владу і свої багатства. Він критикує Біблію, оповіді про чудеса. Він багато зробив як шляхетний захисник жертв кривавого фанатизму церкви.

Новим етапом у розвитку французького Просвітництва стала діяльність і творчість Жан-Жака Руссо (1712-1778), ідеолога дрібної буржуазії. У своїй ранній праці «Чи сприяло відродження наук й мистецтв покращенню нравів?» (1750) він виступив з різкою критикою сучасної культури: наука і мистецтво, на його думку, тільки «обвивають гірляндами квітів залізни ланцюги, якими скуто людей, заглушають в них природне почуття свободи, для якої вони, здавалось би народжені, змушують їх любити своє рабство й створюють так звані цивілізовані народи». З цим трактатом до ідейної боротьби епохи Просвітництва вступив новий соціальний прошарок — низи третього стану. Не менш зухвалими були й ідеї, висловлені у романі «Еміль, або Про виховання» (1763). Тут він заявляв: «Праця... є неухильним обов'язком для суспільної людини. Всякий дозвільний громадянин — багатий чи бідний, сильний чи слабкий — є пройдисвітом». Руссо цим висловив своє ставлення до привілейованих прошарків, включаючи «клас власників», інтересам якого відповідав прихід буржуазної епохи.

Як і Мельє, Руссо відкидає сам принцип приватної власності, вважаючи її причиною всього соціального зла. На його думку, первісний чи природний стан характеризувався рівністю людей і чистотою нравів. У первісному стані була відсутня приватна власність, люди були вільні від усякої залежності, але жили осібно одні від одних. Це був «золотий вік», коли люди не знали цивілізації, але не знали і соціального зла. Перехід від природного стану до громадянського, від первісної рівності до нерівності Руссо зв'язує з винаходом зняряддя праці,

удосконаленням обробки металів, переходом до землеробства. Перейшовши до осілості, усе більш склупчуючись, люди стали необхідні одне одному, що стало передумовою виникнення приватної власності: «Перший, хто, відгородивши ділянку землі, здогадався заявити «це моє» і знайшов людей достатньо простодушних, щоб повірити йому, був справжнім засновником громадянського суспільства. Від скількох злочинів, війн, убивств, від скількох бід й жахів позбавив би рід людський той, хто, повисмикувавши кілки або засипавши рів, крикнув би своїм ближнім: «Остерігайтесь слухати цього обманщика: ви загинули, якщо забудете, що плоди належать усім, а земля нікому!» Так виникла приватна власність і на її основі громадянське суспільство, як результат суспільного договору вільних і незалежних за своєю природою людей. Отже, приватна власність і суспільна нерівність передують у Руссо появі держави.

Особливе місце в суспільній думці XVIII ст. займає трактат Руссо «Про соціальний договір, або принципи політичного права» (1762), в якому було викладене вчення про суверенітет народу, його право на опір тиранії: людина народилась вільною, а між тим вона повсюди перебуває у кайданах, які необхідно розбити, знищивши владу церкви, становий лад, абсолютистську державу, розкріпачити особистість й забезпечити їй всі можливості для вільного розвитку.

Сутністю вчення Руссо про державу, викладеного у творі «Про суспільний договір», є обґрунтування верховної влади народу, невідчужуваного і неподільного народного суверенітету. Захищаючи принцип народного суверенітету, він висловлюється проти поділу влади на законодавчу і виконавчу. Демократичну республіку, в якій громадяни безпосередньо беруть участь в управлінні державою, Руссо вважав ідеальною політичною формою, можливою, однак, тільки в маленьких державах. Спадкоємна аристократія є, на його думку, гіршим видом правління. Тому для великих держав Руссо висуває як найкращу зі здійснених форм певну «виборну аристократію». Переваги цієї форми правління він бачить у тому, що народ-суверен доручає виконання виконавчих функцій гідній його довіри невеликій групі обранців.

Велике значення в історії педагогіки мають ідеї Руссо про необхідність слідувати «велінням природи» і про трудове виховання, викладені ним у філософському романі «Еміль, або Про виховання». У тому ж жанрі написаний й інший твір Руссо — «Нова Елоїза». Малюючи трагічну долю двох закоханих (аристократки Юлії д'Етанж і плебея Сен-Пре), Руссо піднімає ряд важливих питань і ратує за соціальну рівність людей. Видатним твором мемуарної літератури є автобіографічна повість Руссо «Сповідь», в якій зображення внутрішнього життя людської особистості та її взаємодії з навколишнім світом досягає високої ступіні достовірності. Численні побутові деталі, характеристика соціальних відносин роблять «Сповідь» першокласним джерелом при вивченні народного побуту і нравів Франції і Швейцарії XVIII ст.

Чудовий стиліст, Руссо запровадив до сухуватої раціоналістичної прози просвітительів елемент ліризму у красномовного пафосу. Сучасники зачитувалися ним, а в дні революції 1789 р. Марат читав уривки з Руссо з трибуни на вулицях Парижа.

Найважливіший напрямок у просвітительській філософії представлений матеріалістичною школою. Її розвиток відкриває лікар Жюльєн Офре де Ламетрі (1709-1751), автор медичних і філософських праць «Природна історія душі», «Людина-машина», «Людина-рослина», «Система Епікура», в яких він продовжив матеріалістичні традиції XVII ст. На його думку, людина є подобою саморегульованого годинникового механізму. Для Ламетрі природними є не лише егоїстичні спонуки людей, але і їх моральні переконання. Таким чином, кожній людині притаманне вроджене розуміння певного «природного закону», яке полягає у безпосередньому відчутті того, чого не слід робити, відчутті, яке не потребує ні виховання, ні одкровення, ні законодавця.

Подальший розвиток французького матеріалізму зв'язаний з діяльністю Дені Дідро (1713-1784), автора глибоких, викладених з надзвичайною енергією і блиском філософських творів — «Лист про сліпих в науку зрячим», «Думки про пояснення природи», «Розмова Д'Аламбера і Дідро», «Філософські принципи матерії і руху». Якщо Ламетрі спирався на фізику Декарта, відкидаючи його вчення про самостійну духовну субстанцію, то для Дідро вихідним пунктом є англійський сенсуалізм, який він звільняє від непослідовності Локка. «Ми розглядаємо матерію як загальну причину наших відчуттів», — говорить Дідро. Інший представник матеріалістичного світогляду, — Етьєн Бонно Кондільяк (1715-1780) також розвиває сенсуалізм Локка, відкидаючи вчення англійського мислителя про внутрішній досвід (рефлексію). У своєму «Трактаті про відчуття» Кондільяк докладно обґрунтовує думку про залежність усіх наших ідей від даних органів чуттів. Особливого значення він надавав дотикові.

Поруч з Дідро стоїть Поль Гольбах (1723-1789), головна праця якого «Система природи» (1770) викладає погляди французької матеріалістичної школи у послідовному зв'язку і строгому порядку. Природа чи матерія, по Гольбаху, є причиною самої себе. Вона нестворена і незнищенна, нескінченна в часі і просторі. Матерія є сукупність усіх природних тіл і складається з елементарних часток — незмінних і неподільних атомів, що характеризуються протяжністю, вагою, фігурою, непроникністю, рухом. Згідно Гольбаха, «рух — спосіб існування матерії». Він зводився ним до його механічної форми. По Гольбаху, «матерія рухається завдяки своїй енергії». Природа перебуває у постійному розвитку, і сполучення руху, теплоти й особливої комбінація речовин на певному етапі породили життя і людину, що є невід'ємною частиною природи. У зв'язку з цим він заперечував свободу волі, покладаючи поведінку обумовленою природною причинністю. Чуттєвість є властивість особливим чином організованої матерії. Мислення також зводилося ним до функції чуттєвості.

Гольбах, зайнявши безкомпромісну позицію, надав атеїзму войовничої форми. Він розглядав релігію як «просто позбавлені значення слова, примари, створені неучтвом і видозмінені хворобою уявою». Будь-яка релігія і церква розглядалася філософом як головне суспільне зло, гальмо розвитку, джерело воєн, гніту, розпусти, деградації і т.д. Він бичував релігійну мораль як людиноненавистницьку, брехливу, лицемірну і святенницьку. Критика Гольбаха не щадила не тільки усі форми релігії, але й пантеїзм і деїзм. Філософ акцентував взаємну обумовленість релігії і деспотизму. Основним засобом боротьби з релігією вважав поширення вільнодумства і просвітництва.

До числа видатних письменників-матеріалістів належить також Клод Адріан Гельвецій (1715-1771), автор засудженого папою, Сорбонною і паризьким парламентом твору «Про розум» (1758) і помертворо опублікованої книги «Про людину». Він незмінно утверджував вирішальну роль соціального середовища у становленні людини, а виробничої діяльності — у виникненні й розвитку свідомості, мови, звичаїв, моралі й мистецтва. У своєму обґрунтованні етики як вищого соціального закону Гельвецій доводить вчення *utilitarumque** до логічного завершення. Стверджуючи, що «єдиним критерієм вчинків людини є інтерес», він доходив висновку, що «користь є принципом усіх людських чеснот й основою усіх законодавств» і правильно зрозумілий суспільний інтерес повинен співпадати з інтересами розумно організованого суспільства, а значить, і з добросовістю. Таким чином, буржуазний принцип «користі» висувається як критерій нової етики й нового законодавства.

Розквіт діяльності французьких матеріалістів відноситься до 1750-1760-х рр. і тісно зв'язаний з виданням «Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел», що стала ідейним осередком усього табору просвітителів. «Енциклопедія» виходила з 1751 по 1776 р. за редакцією Дідро і Д'Аламбера. Душею всього гігантського проекту був Дідро. Він провадив справи з видавцями, підбирав і надихав авторів, сам написав багато статей з найважливіших питань політики, моралі, мистецтва, філософії, з техніки і сільського господарства. В «Енциклопедії» брали

участь люди різних філософських і політичних переконань — вчені, письменники, лікарі, інженери, мандрівники, знавці мореплавання, військової справи і т.д. Усі вони були об'єднані загальною ненавистю до феодалізму і духовної диктатури церкви. «Енциклопедія» мала значне коло передплатників. Реакція охрестила «Енциклопедію» «ноюво Вавілонською вежею безчестя», «збіговиськом еретиків, ворогів Бога, короля і церкви». Чергові томи «Енциклопедії», що виходили у світ, піддавалися у Франції спаленню, багато статей спотворювалися цензурою, але завдяки героїчним зусиллям Дідро і його найближчих співробітників видання «Енциклопедії» не припинялося.

Усього вийшло у світ 28 томів, з них 11 томів ілюстрацій і гравюр. Особливо велику увагу в «Енциклопедії» приділено техніці. Дідро відвідував мануфактурні майстерні, вивчав механізми, що застосовувалися в них. За його вказівками робітники розбирали і знову збирали верстати, для того щоб у «Енциклопедії» могли з'явитися точні їх описи, схеми і т.д. Незважаючи на переслідування і репресії, «Енциклопедія» стала грізною зброєю в боротьбі проти середньовічних порядків у Франції; саме завдяки їй у тій чи іншій формі, — як відкритий матеріалізм або як деїзм, — матеріалізм став світоглядом всієї освіченої молоді у Франції.

На лівому фланзі просвітителів стояли, продовжуючи Мельє, представники утопічного комунізму Габріель Бонно Маблі (1709-1785) і абат Мореллі. Вони бачили джерело всіх зол у приватній власності. Необхідно знищити її, щоб зробити людей щасливими, — такий їх висновок. Комуністичний устрій суспільства на основі суспільної власності і зрівняльний характер розподілу — все це ріднить утопії Маблі і Мореллі з ідеалом Мельє. Зближає їх з Мельє і різка критика абсолютизму. Тільки народ, за твердженням Маблі, є справжнім владарем, і в руках його представників повинна бути зосереджена верховна влада. Автор праць «Початки моральності», «Про вивчення історії» і багатьох інших творів, Маблі веде боротьбу не тільки проти феодального гніту. Він виступає проти буржуазних економічних теорій, проти системи фізіократів.

Автор книги «Кодекс природи, або Істинний дух її законів» (1755) і поеми «Базиліада» (1753) абат Мореллі називає приватний інтерес, що безроздільно панує в класовому суспільстві, «загальною чумою». Цей інтерес штовхає людини до пороків і злочинів. Комуністичне суспільство в уявленні Мореллі є зразком майбуття, що базується на законах природи. Вже одне це свідчить про ідеалістичне розуміння ним суспільства й утопічний характер його поглядів. Однак у вченні Мореллі є багато правильного. Комунізм у нього — це суспільний лад, за якого відсутній товарний обіг і обмін, здійснюється прямий розподіл продуктів. Праця є правом і обов'язком кожного члена суспільства.

Художня культура. Художня література і мистецтво епохи Просвітництва зробили важливий крок у напрямку реалістичного відображення дійсності. Вони переносили читача у світ відносин, ближчих до дійсного життя людей, ламаючи умовні границі «високого» і «низького» жанру, встановлені теоретиками класицизму в період розквіту абсолютної монархії. Значний вплив на французьку літературу XVIII ст. зробили реалістичні традиції іспанського *шахрайського роману** і творчість таких англійських письменників, як Дефо і Свіфт. Але література Просвітництва у Франції мала також найближчих попередників у своїй власній країні, насамперед в особі видатного письменника Алена Рене Лесажа (1668-1747), сатиричні романи якого («Кульгавий біс» та ін.) дають широкую картину суспільних відносин, висувають на перший план тямущого і спостережливого простолюдина, викривають мораль аристократії, чиновників, духовних осіб, піднімають завісу над істинними мотивами їх вчинків.

Найвідоміший роман Лесажа «Пригоди Жіль Блаза де Сантільяна» (1735) розповідає про життя сина конюха — розумного і доброго серцем юнака, що покинувши рідний дім, відправляється на пошуки щастя. Шляхетні мрії Жіль Блаза, однак, швидко руйнуються від зіткнення з реальністю: його обдурюють, обкрадають, висміюють як селюка, вражаючись його довірли-

вості. На шляху юнака трапляються і чесні люди, але їх дуже мало: більше хитрих, корисливих, підступних; тоді він прозирає: чеснотою не проживеш. Жіль Блаз владштується помічником лікаря-шарлатана, а потім і сам стає «практикувати». Ставши слугою знаменитої актриси, він втрачає рештки невинності, а незабаром перетворюється на злодія. Втім, незважаючи на розчарування, «природна моральність» сільського хлопця бере гору — він все ще вірить у «добру натуру» людини і вчасно покидає і актрису, і злодія. Будучи слугою у вельможі, Жіль Блаз так добросовісно захищає його добро від слуг-крадіїв, що аж тяжко захворіє, пан натомість наказує викинути його до якоїсь комірчини й залишити напризволяще.

Талановитий простолюдін потрапляє зрештою до монаршого двору і стає секретарем всесильного першого міністра герцога Лерма. Швидко зрозумівши механізм придворного життя, він починає збагачуватись, беручи великі хабарі за сприяння у доступі до всесильного чиновника. Однак, взявши участь у політичних інтригах, що плів його пан (Жіль Блаз мав завдання постачати принца-спадкоємця грошима і повіями), він потрапив до в'язниці, причому герцог не захотів йому допомогти. Однак старий король помирає, а молодий призначає нового першого міністра — Олівареса, і Жіль Блаз знову всесильний фаворит. Тепер він намагається не вплютуватись до брудних справ. Втім, бути при дворі і не заплямувати себе безчесним вчинком неможливо, і колишній добрий селяк зводить короля з 14-річною Лукрецією — дочкою його колишньої приятельки-актриси, чарівною і цнотливою дівчиною. Не переніши безчестя, вона помирає від горя, а Жіль Блаз одержує «за особливі заслуги» дворянство. Правда, після цього випадку «природна моральність» сина конюха знову нагадує про себе і він, покинувши монарший двір, знаходить спокій і щастя у маленькому маєтку в глушині. «Нарешті я веду блаженне існування, оточений людьми, близькими й дорогими моєму серцю», — закінчує Жіль Блаз свою оповідь.

Таким чином, роман Лесажа представляє аристократичну критику існуючого ладу: письменник переконаний у непорушності абсолютизму і тому сподівається тільки на моральну проповідь, що змусить дворянство знову стати чесним і безкорисливим й повернути собі таким чином втрачений моральний авторитет у суспільстві.

Іншим письменником початку XVIII ст., що стояв осторонь Просвітництва, але був зв'язаний з загальним напрямком французької думки в цю епоху, був абат Прев'є (1697-1763), автор багатотомних романів, серед яких сяє справжня перлина — «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» (1731), твір, чудовий тонким аналізом психології героїв. Романіст і автор комедій П'єр Маріво (1688-1763) також змальовує внутрішній світ людей, головним чином на фронті любовних відносин («Маріанна»). Деяким його творам притаманні реальні риси часу («Селянин-вискочка»).

У творах Вольтера і Руссо французька художня література безпосередньо зливається з передовою суспільною думкою епохи Просвітництва. Боротьба за нові естетичні ідеали досягає свого кульмінаційного пункту в період розквіту діяльності Дідро й енциклопедистів. Дідро був видатним французьким прозаїком і драматургом. Він залишив помітний слід в естетичній теорії і художній критиці свого часу. У повісті «Черниця» (1760) Дідро викриває злочини церкви. Розповідаючи про долю дівчини, насильно постриженої в черницю, він показує нрави монастирів, патологічні збочення, що панують у них, як наслідок порушення природних умов життя людини. Повість «Племінник Рамо» (1779) і «Жак-фаталіст» (1773) за життя автора не були надруковані. Тут у формі живого діалогу розкриваються соціальні виразки часу. «Що за диявольський устрій! Одні обжираються, а інші, в яких такий же ненаситний апетит, не мають ні шматка», — говорить герой повісті «Племінник Рамо».

У галузі драматургії друге покоління просвітителів відкинуло жанр класицистичної трагедії і звернулося до міщанської драми («серйозної» чи «слізливої комедії»). Глашатаєм цього повороту в драматургії був Дідро. Не король чи знатна людина, а пересічні громадяни, бур-

жу повинні бути героями драми; не боротьба людини з долею, а боротьба людини проти суспільних несправедливостей повинна скласти її зміст. Дідро ілюструє свою теорію власними п'єсами «Лобічний син» (1757) і «Батько сімейства» (1758). Вони не мали великого успіху у публіки, але за Дідро пішло багато драматургів. В першу чергу, драматургічна реформа Дідро відкрила дорогу П'єру Огюстену Бомарше (1732-1799), сину годинникаря, що казково розбагатів завдяки своїм талантам й енергійності і навіть проник до придворного суспільства.

У своїй всесвітньо відомій комедії «Севільський цирульник» (1775) та в її продовженні «Одруження Фігаро» (1784) драматург перш за все відновлює сатиричну спрямованість комедії Мольєра: комічні властивості характерів його негативних персонажів (графа Альмавіва, доктора Бартоло, Дона Базиліо) трактуються не як біологічно вроджені, а соціально обумовлені. Бомарше, однак, в дусі передреволюційної ситуації надзвичайно загострює класове підґрунтя характеристик героїв п'єси: носії негативних рис належать до панівного стану і тому виявляються абсолютно нездатними до перевиховання. Більше того, для драматурга важливо підкреслити, що Альмавіва належить до феодального класу, він тримає в руках решту героїв комедії — Фігаро, Розіну, Сюзанну і Керубіно — як пан, аристократ і верховний суддя провінції, і що він виступає у боротьбі проти Фігаро в якості поміщика, що збирається скористатись правом «першої ночі».

Разом з тим, феодальний стан історично приречений: всемогутній граф Альмавіва, здавалось би, нездоланна перешкода на шляху героя, виявляється слабшим, ніж інші персонажі, які до того ж об'єднуються проти нього в єдиний колектив і діють солідарно. Взагалі, граф як представник вмираючого стану, поступається більшості з них розумом і кмітливістю: Бомарше малює його безперервно обдуреним. Таким чином, «старий режим», уособленням якого виступає Альмавіва, зображений драматургом ослабленим, деградованим, вже не здатним чинити опір суспільним силам, що йдуть йому на зміну. Ця ідея твору була ясно зрозуміла для всіх, недарма король Людовик XVI довго протривав тому, щоб п'єса потрапила на підмостки театру, але зрештою поступився наполяганням своїх придворних. Цікаво, що найактивнішою прихильницею Фігаро виступила сама королева Франції.

Своєрідним завершенням культури Просвітництва стала творчість маркіза де Сада (1740-1814), що перебуває в складному співвідношенні з усім комплексом ідей, настроїв і художніх течій XVIII ст. Епоха Просвітництва дала світу не тільки безмежну віру в мудрість розуму, але і безмірний скептицизм, не тільки концепцію природної людини, не зіпсованої суспільством, але і філософію, в рамки якої вільно укладалося право сильного помикати слабким. Це також була епоха *лібертенізму** і витончений еротизм став тоді свого роду модою в певних колах дворянства. Часто засуджуючи розбещеність аристократії, просвітителі самі піддавалися загальному захопленню пороком. Д. Дідро написав фривольний роман «Нескромні скарби», що має мало спільного з піднесеними ідеалами Просвітництва, а знаменитий революціонер граф Оноре Мірабо (1749-1791) притягувався до суду за порушення норм моральності. Погляди аристократії, що перетворювала життя в суцільну гонитву за насолодами, опосередковано відображали кризу ладу, що обвалився і був похований під уламками Бастилії 14 липня 1789 р.

Літературна спадщина маркіза нараховує 12 романів, 20 п'єс і 60 новел, причому, багато сцен, сюжетів, ситуацій, в них описаних, відображають реальні риси життя французької аристократії напередодні революції. Знущальне трактування де Садом понять «природи» і «природної» сутності людини часто викриває неспроможність просвітительських ілюзій, помічену вже сучасниками. Творчість маркіза називають «сном розуму», але сном активним, що має могутню руйнівну силу, вістря якої спрямоване на повне знищення забобонів й ілюзій віку Просвітництва. Програмні герої де Сада називають себе лібертенами. Однак, на відміну від звичайних представників лібертенізму, вищий зміст філософії десятирічних лібертенів —

одержання насолоди через руйнування і насильство, прагнення до яких нібито споконвічно закладене в природі людини. У здійсненні своїх учинків лібертен не зупиняється перед кровопролиттям і вбивством, тому що цього вимагає вільний волевияв його природних схильностей. Для здійснення своїх жадань лібертену необхідна жертва, яка не в змозі чинити йому опір, тому що у випадку опору сильний і слабкий можуть помінятися місцями, і той, за ким залишиться перемога, необхідно сприйме філософію сильного. Таким чином, постулати просвітителів про споконвічно властиві самій природі людини принципи моралі і справедливості навмисно псується і втрачають свій гуманний зміст.

Романи «120 днів Содому» (1785) і «Жюльєтта, чи Благодіяння пороку» (1797) повні скрупульозних описань сексуально-садистичних оргій, з перерахуванням підданих насильству жертв, а також всього з'їденого і випитого. Велика увага приділяється опису вин і страв, кольору і покрою одягу і т.п. Тризначні числа спокушених і проданих в рабство юних створінь обох статей, точні вказівки віку лібертенів та їх численних жертв, і ще безліч інших цифр, у поєднанні з детальними описами механізмів і пристосувань, використовуваних лібертенами при здійсненні своїх порочних задумів, створює враження креслення гігантської машини, деталі якої рухаються у раз і назавжди заданому ритмі. Втім, похмури фантазми не є самоціллю, вони всього лише літературний прийом, застосований автором, щоб виразити своє відношення до навколишнього світу. «Ідея існування Бога є єдиною помилкою, яку я не можу пробачити людству», — писав де Сад. Перекоаний атеїст, він неустанно розвінчував віру в божественне провидіння. Свобода людини виражається в її пожаданнях, але між ними та їх здійсненням стоїть перешкода у вигляді Бога і його моральних заборон. Отже для того, щоб виявити себе як особистість, треба убити свою віру в Бога і в усьому коритися своїм природним спонуканням. Якщо ж спонукання ці несуть зло, виходить, зло закладене в самій природі. А якщо Бог є творцем цієї природи, то чому він тоді допустив існування зла? Таким чином, або сам Бог є злим і не має життєдайної творчої сили, або його не існує, що практично одне і те ж.

У творах маркіза ідеологія Просвітництва якби вивертається навиворіт, доводиться до крайнощів, перетворюється в автопародію, гротеск, осміянно піддається все: любов, дружба, соціальні інститути, релігія, розбиваються будь-які ілюзії. Триумфус лише неприкритий егоїзм сильної людини, що йде на поводу своїх порочних пристрастей та інстинктів. Однак апологетизуючи порочну людину, де Сад не ставить себе поруч з нею, а займає позицію спостерігача. Він тверезо оцінює навколишній світ і не бачить засобів його поліпшення, тому що пропоновані суспільству ідеали ілюзорні і нездійсненні.

Всі види мистецтва також зазнали впливу ідей Просвітництва. Пишні архітектурні ансамблі попереднього століття, які утвердили в мистецтві принцип абсолютизму, здавалися тепер уже занадто холодними, розрахованими лише на зовнішній ефект. У XVII ст. головна увага архітектора бути звернена на фасадну частину будинку, тепер особливу турботу стали виявляти до інтер'єрів. Пряма лінія здається занадто примітивною і суворою, її замінила в образах предметів і ліпних прикрас кучерява, хвилеподібна лінія, що характеризує стиль *рококо*. Властива цьому стилю певна химерність, витончене оздоблення інтер'єрів дуже характерні для періоду розкладу абсолютизму, тоді як прогресивні віяння думки знайшли своє вираження в образотворчому мистецтві у вигляді захоплення Античністю. Архітектори Жак Габріель (Малий Трианон у Версалі, майдан Згоди у Парижі), Жермен Суфл'о (церква Сент-Женев'єв у Парижі з грандіозним куполом, згодом названа Пантеоном) та ін. створюють в другій половині століття грандіозні споруди в античному стилі. Ясність і простота, гармонія і пропорційність усіх частин архітектурної споруди — от до чого прагнуть тепер архітектори, що зазнали впливу просвітительської думки.

Художники здійснили приблизно ту ж еволюцію. Особливою славою в придворних колах користувався живопис Франсуа Буше (1703-1770). Спектр сюжетів його картин охоплює всю тематику, характерну для стилю *рококо**. Він звертався до літературних, алегоричних і міфологічних сюжетів (особливо пов'язаних з Венерою), зображав сільські ярмарки, фешенебельне паризьке життя, грайливі екзотичні «китайські» сценки і пасторалі, писав пейзажі і портрети й лише іноді картини на релігійні теми. В Буше у всьому відчувається властиве рококо сполучення гострої спостережливості і декоративної витонченості, почуттєвої безпосередності і грайливого удавання. Багато його картин випромінюють вишуканий еротизм, вони повні милування жіночим тілом («Народження Венери», «Діана» та ін.). Серед його кращих творів — «Тріумф Венери» (1740) і «Портрет мадам де Помпадур». Проти Буше і галантно-придворного живопису виступав Дідро, що писав у 1759-1781 рр. критичні огляди французьких художніх виставок («Салони»).

Серед придворних художників виділяється Антуан Ватто (1684-1721). Його ранні роботи представляють сцени в тавернах, зображення бівуаків і військових таборів, написані у фламандській традиції. Однак сюжети, що найбільш повно відповідають смаку самого Ватто, — це образи персонажів італійської комедії дель арте («Жіль», «Мецетен») і галантні свята. Жанр галантних свят являє собою сценки з модно одягненими дамами і витонченими кавалерами на фоні природи. Однак Ватто наповнює їх почуттям туги за недосяжним світом мрії. Навіть костюми — витончені варіації на теми сучасної моди — є плодом фантазії художника. Одна із самих знаменитих картин Ватто, що представляє приклад взаємопроникнення і перетілення театру і реальності, — «Паломництво на острів Кіферу» (1717). Сюжет картини запозичений з п'єси XVIII ст. і представлений як галантне свято, що відбувається в саду перед статуєю Венери, із золотим човном і пустотливими амурами на задньому плані, що свідчить про підготовку до подорожі на острів богині любові. Почуттєва сторона сюжету приглушена і зм'якшена. Легкі і витончені фігурки персонажів Ватто здаються майже безтілесними.

Представниками демократичного напрямку в живопису були Жан-Батист Шардэн і Жан-Батист Грез. Ці художники, що не поступаються Ватто як колористи, але не є настільки манірними й вишуканими, прославилися жанровими сценами з сімейного життя людей третього стану. Дідро високо ставив Греза, його граціозні портрети, картини на побутові сюжети. Він писав, що хотів би написати біля входу в майстерню цього художника слова: «Тут нещасні знайдуть очі, що по них плачуть». Але ще вище він ставив Шардена, в якого немає властивого Грезу прагнення до театральних ефектів. Проста і добродушна грація Шардена, «Лафонтена живопису», викликала захоплений відгук Дідро: «Шарден — досконалість у своєму жанрі».

Французька скульптура в XVIII ст. представлена іменами видатних майстрів Етьєна Фальконе, Жана-Батиста Пігальє, Жана Гудона. Фальконе відомий як творець чудового пам'ятника Петру I у Петербурзі («Мідний вершник»). Гудон передав вигляд кращих людей свого часу: Монтеке, Дідро, Д'Аламбера, Жан Жака Руссо, Бюффона, Вольтера.

У музичному мистецтві галантний напрямок також поступово витісняється більш демократичним. До першого напрямку належить композитор Жан Філіпп Рамо, автор опер «Кастор і Поллукс», «Зороастр» та ін. Використавши досягнення французької та італійської музичних культур, він значно видозмінив стиль класицистичної опери, чим підготував оперну реформу К.В. Глюка. До другого напрямку відноситься творчість Андре Гретрі, майстра комічної опери. Комічна опера розвивалася одночасно з жанром так званої міщанської драми і під впливом театральної реформи, проголошеної Дідро. Просвітителі підтримували цей другий, більш демократичний напрямок у музиці. В другій половині XVIII ст. французька громадськість гаряче обговорювала боротьбу «глюкістів і піччіністів». Видатний австрійський композитор Глюк, що жив у Франції, у своїй реформі опери органічно з'єднав слово і мелодію. Прихильники прид-

ворно-салонного мистецтва стояли на стороні італійця Піччіні. Розгорілася боротьба, в якій передова суспільна думка підтримала Глюка.

Бурхливі події епохи, напруженість пристрастей напередодні Великої французької революції, яка не мала нічого спільного зі спокійною величчю, яку наслідували прихильники давньогрецьких зразків, повернула інтерес до римської історії часів республіки. На сцену знову виступили герої драматурга минулого століття Корнеля, зразки античних чеснот і патріотизму. В цьому контексті розгорталася творчість основоположника революційного класицизму Жака-Луї Давіда (1748-1825). В 1776 р. директор Управління королівськими спорудами граф д'Анжвіє з метою «оживити чесноти і патріотичні почуття французів» замовив Давідові історичне полотно на сюжет з «Римської історії» Роллена. Це була картина «Клятва Горациїв» (1784), над якою він працював у Римі і показ якої там викликав справжню сенсацію. «Героїчний» стиль полотна зі строгим і чітким розташуванням застиглих в клявті єднання фігур Горациїв на фоні дорійської колони, викликав багато наслідувань. Сучасники віднесуть картину до революційної творчості художника, назвавши його самого передвісником революції. Лінійно «героїчного» класицизму продовжило полотно «Смерть Сократа» (1787). Сюжет відповідав смакам епохи Просвітництва. Ще Дідро рекомендував художникам звертатись до постаті Сократа для прославлення чесноти, моралі, мужності. Фігура Сократа, що готується до прийняття чаші з отрутою, уподібнена античній скульптурі. Обличчя засмучених учнів виражають гаму різноманітних драматичних почуттів.

З початком революційних подій Давід стає організатором художнього життя Франції, опікується націоналізацією творів мистецтва, перетворенням Лувру на музей, відкриттям бібліотек і архівів для народу, оформленням масових свят. У виконанні на замовлення Конвенту «Смерті Марата» (1793) величний образ революціонера, вбитого екзальтованою дворянкою Шарлоттою Корде, переданий портретно на основі зробленого художником малюнку пером з голови мертвого героя. Фігура вирішена скульптурно, а композиція полотна сходить до сюжетів класичного живопису, зокрема зображенню сцен з життя Христа. Ремінісценції античної і християнської іконографії об'єднані художником для розкриття сюжету із сучасної історії.

4. Культура Просвітництва в Німеччині. На порозі Нового часу Німеччина не зуміла вступити на шлях національної консолідації, навпаки, у ній ще більше посилилася феодальна роздробленість й безлад. Зокрема, зросла влада князів, які перетворились у своїх володіннях на самодержців, фактично незалежних від імператора. Англія і Франція прагнули зберегти це становище й, використавши постійні усобиці між князями, завадити Німеччині об'єднатись і стати їхнім конкурентом. Війни, які на англійські й французькі гроші провадили між собою німецькі правителі, все більше підривали економіку країни. У таких умовах слабка буржуазія не могла розраховувати на скасування абсолютизму й встановлення капіталістичного законодавства. З цієї причини діяльність німецьких просвітителів зосереджувалась переважно при університетах, королівських і князівських дворах й мала досить умовляний, теоретичний характер. Ідеологи німецького бюргерства воліли втікати від гнітючої дійсності в позамарні висоти філософії, в область чистої теорії, в емоційний світ музики. Суспільне піднесення, характерне для всієї Європи в другій половині XVIII ст., позначився й у Німеччині, але знайшло тут собі вираження головним чином в абстрактних, ідеологічних формах.

Нові віяння, ворожі навколишній дійсності, спочатку знайшли своє вираження в релігійних рухах. У Німеччині, де Реформація, зробивши протестантських князів главами церкви, привела до встановлення релігійного деспотизму, сформувалася ціла армія богословів і добровільних донощиків, що займалися переслідуванням інакомислячих. Майже усім видатним німецьким ученим доводилося виправдуватись від обвинувачень у вільнодумстві. Навіть така реформа, як переведення університетської освіти з латини на німецьку, коштувала вченому Томазусу (1655-1728) величезних зусиль.

Протест проти *обскурантизму** набув форми релігійного бродіння. Наприкінці XVII ст. виникла нова впливова течія *пієтизму**, що відкидала обрядовість і учене богослов'я. Готфрід Арнольд та інші сміливі уми серед пієтистів стояли вже по-суті на позиціях деїзму — раціоналістичної релігії, що відкидала разом із християнською обрядовістю і вчення про божественне одкровення. Арнольд у своїй «Непартійній історії церков та еретиків» закликав до віротерпимості. Ще далі в цьому питанні пішов його учень Йоганн Конрад Діппель, лікар і алхімік, жагучий борець проти церковної ортодоксії, що проголосив братерський союз людей усіх віровчень на ґрунті загальної «природної моралі». Однак, поступово пієтизм виродився в містико-аскетичну секту, що висувала на перший план ідеї смиренності, відмови від своєї особистості. Вже за прусського короля Фрідріха Вільгельма I (1688-1740), «фельдфебеля на троні», він став реакційним, виявляючи свою активність головним чином у боротьбі з Просвітництвом.

Своє перше яскраве вираження воно одержало у сфері науки й філософії. Праці Томазія, Лейбніца, Вольфа знаменують собою ранній оптимістичний етап Просвітництва, пов'язаний з відчуттям всемогутності розуму, який здатен зняти й вирішити усі протиріччя реального світу. На цій стадії важливо було розвинути світське мислення, відокремити філософію від теології, обґрунтувати вільну від релігії світську мораль й емансипувати наукове знання. Думка Готфріда Лейбніца (1646-1716) про те, що ми живемо у кращому з усіх можливих світів, випливаючи з ідеї абсолютної досконалості Бога-Творця, разом з тим протистояла християнській відразі до «земної юдолі плачу» й утверджувала можливість щастя на землі, а не на небі.

Філософія Лейбніца є одним з напрямків об'єктивного ідеалізму. Відкинувши механічний матеріалізм Гоббса і Спінози, Лейбніц намагався створити динамічну теорію світобудови, поставивши на місце атома, що знаходиться в стані механічного руху, найпростішу матеріально-духовну субстанцію — монаду. Усе в світі є результат самодіяльності, а не зовнішнього впливу. Внаслідок діяльності монад, що утворюють ієрархію істот — від нижчих до вищих, — виникає гармонія. Основою цієї гармонії є принцип безперервності, існування безлічі нескінченно малих переходів, що вичерпують усі межі, грані, різниці. З цим положенням зв'язане велике наукове відкриття Лейбніца, зроблене ним незалежно від Ньютона, — диференціальне числення. В основі монадології Лейбніца лежить ідеалістичне уявлення про поступове сходження від темнішого до яснішого прояву загального духовного початку. Уся самодіяльність монад зводиться, по-суті, до процесу мислення.

Філософські погляди Лейбніца були приведені в систему його учнем Крістіаном Вольфом (1679-1754), що надав їм більш чітко вираженого раціоналістичного характеру, розглянув самі різні області людської думки і знання з позицій «логічно оперуючого розуму» і дав (вперше після Ф. Бекона) нову, відповідну рівневі знань XVIII ст., схему поділу наук. Значення Вольфа спеціально для Німеччини полягає ще в тому, що він створив німецьку філософську термінологію, сприйняту Кантом і наступними мислителями. Філософська система Вольфа — ясна, твереза, інтелектуальна і попри все це надзвичайно пласка — одержала поширення не тільки в Німеччині, але й у всій Європі. На ранньому етапі Просвітництва ця система задовольняла потребу буржуазії в розумному поясненні всього існуючого; звідси надзвичайний успіх Вольфа.

Однак, благодушний оптимізм перших німецьких просвітителів сильно контрастував з реальними умовами життя. Незабаром він змінився критикою існуючого ладу, протестами проти феодальної сваволі, боротьбою за національну ідею. Частина діячів Просвітництва звернулась до минулого в пошуках позитивного ідеалу для сучасності. Саме це стало передумовою небаченого розквіту в Німеччині історичних та гуманітарних досліджень.

На противагу німецьким умовам життя Йоганн Йоахім Вінкельман (1717-1768) звеличував демократію стародавніх греків, яка породила велике мистецтво. Уродженець Пруссії, він усе життя відчував відразу до цієї держави, як «шкуродера народів». У Саксонії Августа III, що зібрав знамениту колекцію Дрезденської галереї, він чув себе вільніше. Але звичайна в придворному і церковному мистецтві того часу естетична доктрина Бароко не задовольняла його. Вінкельман виїхав до Італії, яка залишалась «землею обігваною» мистецтва і краси. Тут остаточно формується його ідеал «наслідування грекам». На противагу послідовникам класицизму, що виводили античну культуру з аристократичного первістку, Вінкельман побачив причину розквіту грецького мистецтва в демократичному ладі країни. У своїх трактатах «Про відкриття у Геркуланумі» й «Історія стародавнього мистецтва» (1762) йому вдалося одним поглядом охопити величезну кількість античних пам'яток, внести до них порядок і вперше описати розвиток античного мистецтва. Основна ідея Вінкельмана — залежність мистецтва від політичних форм існування народу: «Свобода, що панувала в управлінні, була однією з причин розквіту мистецтв у Греції».

В рамках німецького Просвітництва виникла нова наука — *естетика**, що займалась аналізом почуття прекрасного. Вона сформувалась на основі поглядів філософської школи Лейбніца—Вольфа, яка вбачала у прекрасному здатність людської душі досягти досконалості навколишнього світу. Безпосереднім родоначальником естетики став Александр Баумгартен (1714-1762), який визначив її як «науку про почуттєве пізнання».

Одним з найвидатніших представників культури Просвітництва був Йоганн Готфрід Гердер (1744-1803), мислитель та історик культури. У своїх «Ідеях до філософії історії людства» та в «Листах для захоочення гуманності» він утверджує концепцію єдності історичного процесу: так само, як природа утворює ряд «висхідних форм і сил» від неорганічного світу до рослин, потім тварин і людини, так і людське суспільство «в єдиному поступальному русі» проходить ряд ступенів, де немає нижчих й вищих рас і народів, де кожна культура цінна своєю своєрідністю і де розвиток йде від стародавніх культур Індії та Китаю, через Грецію й Рим, до Середньовіччя й сучасності.

Мислитель доводив, що тільки природне середовище, клімат, умови життя визначають нрави людей, їх національні особливості, літературу і мистецтво. Особливо виділяє Гердер значення мови, без якої не може бути і мислення. Кожне явище в природі і суспільстві дає початок іншому і тим вичерпує себе. Але смерті немає, тому що зникає тільки тимчасове, стосовне до даного обмеженого моменту. Людина безсмертна у своїх справах і творіннях. Чим більше особистої енергії віддано служінню загальній справі, тим вища індивідуальність людини. Це єдність загального й особистого розвивається в історії і веде до ідеалу людяності. Правда, рух культури не є гладким і безболісним. Всесвітня історія складається з життя окремих народів, що, подібно особистості, переживають молодість, час розквіту і зів'янення. Але життя людства цим не закінчується. Воно знаходиться в постійному процесі відродження юнацької свіжості.

Приймаючи все позитивне, що було створено Просвітництвом, Гердер відкидає властиві просвітителям риси обмеженості — зневагу до минулого, нерозуміння своєрідності кожного народу і його історії. Важливою думкою Гердера була ідея народності. Він реабілітує народну середньовічну поезію, знаходячи в ній самобутню приналежність. Він збирав і перекладав на німецьку мову народні пісні всіх епох і всіх країн — «голоси народів», відшукуючи з великою любов'ю й умінням історичну підоснову кожної з цих пісень. Разом з тим він не принижував значення великих творів класичної старожитності, засуджуючи тільки наслідування, механічне перенесення прийомів класичної поезії у зовсім інші умови життя. Достойнства художньої форми залежать від оригінальності і самобутності змісту. З цього погляду Гердер розглядав і

Біблію не як священну книгу, а як твір східної літератури, зв'язаний з певним суспільним станом.

Усі ці думки відрізнялися свіжістю, новизною й означали величезний крок вперед. У творчарх Гердера намальована широка картина історії людського суспільства. Через усе ним написано про різні віки і народи червоною ниткою проходить головна думка — розвиток свободи в історії відбувається з невідоротного силою, незважаючи на всі перешкоди і тимчасові відступи. З цим великим суспільним змістом зв'язані всі різноманітні форми культури в мові і поезії, мистецтві і науковому мисленні.

Творчість Гердера відкрила новий етап німецького Просвітництва, період «Бурі й натиску». Виховані на ідеях Руссо, Гердера й сентименталістів його представники виступають з апологією безпосереднього почуття, з проповіддю емансипації натуральної людини, за самобутність кожної національної культури. Останній етап Просвітництва у Німеччині охоплює переддень Великої Французької революції, час її тривання й період, що йшов одразу після неї. Якщо німецькі «якобінці» — Форстер, Зейме та ін. — із захопленням вітали революцію, то Гете й Шіллер, яких вона приваблювала як руйнівниця феодального укладу, але лякала й відштовхувала терористичною формою цього руйнування, спрямовують свої пошуки у бік гуманістичної моралі, покликаної ушляхетнити буржуа, нейтралізувати вовчу боротьбу приватних інтересів.

Розвиток німецького Просвітництва якби завершується у філософії Іммануїла Канта (1724-1804), що підбив підсумок розумовій роботі цієї епохи у своїй праці «Відповідь на питання: що таке Просвітництво» (1784). Для нього Просвітництво — це вища ступінь у розвитку людини, коли вона звільняється від тиску на її думку зовнішнього авторитету, досягає здатності вільно й необмежено користуватися своїм розумом і наслідуються з його допомогою пізнавати все суще. «Sapere aude!» («Дерзай розуміти!») є девізом Просвітництва. Перед вільною думкою лежить нескінченна дорога пізнання; ми ще недалеко нею просунулися, але ми на правильному шляху.

В молодості Кант займався проблематикою природничих наук. Особливий інтерес представляють космогонічні міркування Канта, викладені ним у роботі «Загальна природна історія і теорія неба» (1755). Основу його теорії складає концепція аентропійного Всесвіту, що автономно розвивається від хаосу до порядку. Кант твердив, що для пояснення можливості формування планетних систем досить допустити матерію, наділену силами притягання і відштовхування, спираючись при цьому на ньютонівську фізику.

Місце Канта в історії думки почасті визначається відношенням його поглядів до раціоналізму й емпіризму. Завдяки розвитку раціоналістичних ідей Декартом, Спінозою й Лейбніцем з'явився ідеал всеосяжної системи знання, дедукованої з перших істин розуму подібно тому, як це відбувається в геометрії. Згідно цього погляду, почуттєве сприйняття є вторинним джерелом знання, йому не вистачає ясності і безсумнівності істин розуму, котрі простираються за межі почуттєвого досвіду і доводять існування Бога, безсмертя душі і свободу волі. Протилежний раціоналізму рух — англійський емпіризм. Локк заперечив реальність вроджених ідей, віддавши перевагу теорії розуму як «чистої дошки», на якій досвід здійснює свій запис. Ця лінія одержала завершення в скептицизмі Юма, який відкинув можливість достовірного знання. Канту вдалося уникнути крайностей попередніх напрямків філософської думки; його більш складна філософська теорія з'єднала в собі елементи як раціоналізму, так і емпіризму.

У головній своїй роботі «Критика чистого розуму» (1781) Кант розвиває свої погляди, захищаючи від юмівського скептицизму тезу про можливість пізнання. Першим кроком цього захисту є розрізнення реальності як такої, речей у собі (ноуменів) і речей, якими вони являються людському сприйняттю (феноменів). Наука і повсякденне знання мають справу не з реальністю як такою, але тільки з феноменами, а останні нам дані тільки в апіорних (які не

зводяться до досвіду і не виводяться з нього) формах чуттєвості — просторі і часі, що впорядковують відповідно зовнішні і внутрішні відчуття. Тому всі феномени, доступні нашому сприйняттю, повинні погоджуватися з геометричними законами простору і заснованими на часовій послідовності лічби законами арифметики. А це значить, що судження математики істинні апіорно, тобто незалежно від будь-якого окремого предмета, до якого вони застосовуються.

Далі, щоб уявити собі який-небудь об'єкт, даний у почуттєвому досвіді, ми повинні здійснити операцію синтезу, тобто «помислити разом» почуттєві дані в тому порядку, в якому вони, власне кажучи, не дані. Способи такого синтезу утворюють категорії розуму, і вони, подібно формам чуттєвості — простору і часу, — апіорні. Отже, принципи розуму, згідно яких утворюються такі розумові конструкції, повинні бути застосовні до всіх об'єктів, що знаходяться в досвіді. Ці принципи складають тверду підставу для природничих наук і повсякденного знання.

Найважливішим тут є наступне. Раніше вважалось, що пізнання повинно стосуватись якогось предмету, а отже розумові приписувалась пасивна роль, яку можна порівняти з нерухомим дзеркалом, на поверхню якого предмети діють і в якій віддзеркалюються. Однак, подібне бачення не може пояснити реального процесу пізнання, тому що воно є не пасивним процесом, а активним. Розум не обмежується до сприйняття даних і фактів, які йому були дані, — він намагається їх поєднувати в якусь цілість, інтерпретувати її і зрозуміти. Таким чином, процес пізнання є рівнозначний процесові конструювання і творення власної, суб'єктивної картини світу, крім якої, власне кажучи, нічого немає.

Однак ці міркування, якими обґрунтовується можливість істинного знання, у той же час обмежують його сферою феноменальних об'єктів почуттєвого досвіду. Що являє собою реальність як така, перебуваюча по той бік явищ, ми ніколи не зможемо довідатися. Жодне твердження щодо цієї реальності не може бути ні підтвержене, ні спростоване наукою. Раціоналістичні претензії на знання за допомогою чистого розуму того, що трансцендентне, тобто виходить за межі почуттєвого досвіду, неспроможні. Проте ми не можемо не міркувати про трансцендентне. Єдність усього нашого індивідуального досвіду приводить до припущення про цілісну душу як суб'єкт цього досвіду. Коли ми намагаємося знайти вичерпне пояснення тому, що спостерігаємо, то не можемо не думати про зовнішній світ, що вислизає від усіх наших спроб його пізнати. Коли ми міркуємо над явищами світу в цілому, то неминуче приходимо до ідеї останньої основи усіх феноменів — Бога, необхідної істоти, що не потребує обґрунтування. Хоча ці ідеї розуму не можуть бути науково або теоретично доведені, вони корисні для пізнання, виконуючи регулятивну функцію — направляючи наші дослідження і поєднуючи їх результати. Наприклад, ми вчинимо правильно, якщо будемо виходити з того, що все у природі буцімто влаштоване для певної мети, а сама природа неначе є простою і всеосяжною єдністю, пристосованою до нашого розуміння. Кант також стверджує: вказуючи на те, що лежить за межами досвіду і не може бути доведене чи спростоване в теорії, ідеї розуму можуть бути предметом віри, якщо, звичайно, для такої віри знайдуться якісь інші переконливі з погляду здорового глузду підстави.

У «Критиці практичного розуму» (1788) Кант виклав свою етику, пов'язану з концепцією практичного розуму — розуму, здатного бути основою для дії. Тільки людина має цю здатність; нижчі тварини діють, корячись природним імпульсам. Людина, оскільки і вона є твариною, теж спонукається інстинктами і, природно, шукає задоволення своїх пожадань, однак, будучи розумною істотою, здатна зрозуміти непохитність обов'язку, обов'язковість підпорядкування заповіді: «Чини так, щоб правило твоєї волі могло завжди стати принципом загального законодавства». Цей фундаментальний моральний принцип Кант називає категоричним (тобто безумовним) імперативом (велінням). Оскільки кожній людині цей принцип диктує його

власна розумна природа і він не нав'язується ззовні, категоричний імператив являє собою «самозаконодавство» чи автономію волі. Навпаки, дія, мотивами якої виступають чисто природні схильності, представляє гетерономію волі, її підпорядкування імпульсам і бажанням. Приписи розсудливості, які мають на меті досягнення щастя, суть чисто умовні імперативи, позбавлені моральної значимості. Існує тільки один власне моральний мотив, а саме повага до самого морального закону.

Людина як розумна істота, що підкоряється моральній заповіді, наділена гідністю — цінністю, яка не може мати ціни чи еквівалентної заміни. Цей принцип абсолютної цінності окремої людини виражений у ще одному формулюванні категоричного імператива: «Чини так, щоб ти завжди ставився до людства і в своїй особі, і в особі всякого іншого як до мети і ніколи не ставився б до нього тільки як до засобу». Моральна цінність, або чеснота, таким чином, є вищим благом, і «немає нічого у світі, так само як і за його межами, що було б настільки ж безумовно добрим, як добра воля». Однак, оскільки всі люди за своєю природою бажають щастя, а ті, хто добродіє, його заслуговують, вищим і повним благом є чеснота поєднана зі щастям.

Художня культура. На відміну від Франції та Англії Німеччина не мала єдиного суспільного культурного центру. Окремими вогнищами художнього розвитку тривалий час залишались резиденції князів, курфюрстів, герцогів і деякі «вільні міста». В ході поширення й поглиблення просвітительського руху ця регіональність зберігається, але висуваються нові центри: Лейпциг, Гамбург, Цюріх.

Особливістю розвитку німецької культури XVIII ст. був відхід від стильової єдності різних видів мистецтва. Якщо у зодчестві ще продовжував панувати стиль національного бароко, то в літературі раннє Просвітництво намагається якнайповніше засвоїти естетику французького класицизму, долаючи, відповідно, світогляд і художні форми бароко. Особливо яскраво це проявилось у творчості найпомітніших поетів першої половини століття Йоганна Гюнтера, Бертольда Брокеса і Фрідріха Гагедорна, поезія яких, ще зберігаючи барокову змінність настроїв і тяжіння до крайнощів, одночасно прагне виробити новий, позитивний погляд на світ, природу і людину.

Головним центром літературного руху в першій половині XVIII ст. стала Саксонія, особливо торгове й університетське місто Лейпциг. Тут протікала діяльність впливового пропагандиста і теоретика класицизму Йоганна Готшеда (1700-1766). Учень Вольфа, Готшед повстав «в ім'я розуму» проти середньовічної схоластики; його безперечною заслугою є боротьба за ясну і правильну німецьку мову, за відновлення прямого зв'язку театру з літературою, за підняття німецького театру на рівень європейського театру того часу. Але він, разом з тим, насаджував преклоніння перед французьким класицизмом, висував вимоги «гарного тону» й вірогідданської догдливісті перед государями. Усе це викликало в 1740-х роках зростаючий протест з боку національної і класової самосвідомості німецького бюргерства. З Готшедом вступили в запеклу літературну полеміку цюріхські професори Йоганн Бодмер і Йоганн Якоб Брейтінгер («швейцарці»), що протиставляли його сухому класицизму право поета на поетичну фантазію і, спираючись на авторитет Мільтона, захищали звертання поетів до релігійних сюжетів, до зображення природи і вільних почуттів. З цієї полеміки переможцями вийшли «швейцарці»: їх ідеї одержали розвиток в другій половині століття у *сентименталізм*^{*} і *пре-романтизм*^{*}.

В другій половині XVIII ст. починається велика епоха німецької культури, коли створюються цінності світового значення. Німецьким мислителям і письменникам судилося прокласти у європейському Просвітництві свій власний шлях, обумовлений особливостями історичного розвитку країни, яка ще не одержала національної єдності. Єдність складалася в першу чергу саме у сфері філософії і мистецтва. Виступивши пізніше, німецькі просвітелі певною

мірою здійснили синтез ідей віку і, долаючи протиріччя просвітницької ідеології, відкривали дорогу культурі XIX ст.

Центральною фігурою німецького Просвітництва був Готхольд Ефраїм Лессінг (1729-1881), творчість якого багато в чому була реакцією на панування класицизму і повальне захоплення Античністю, що наступило після сенсаційного відкриття Помпей у 1748 р. і виходу праць Вінкельмана. В особі Лессінга зливаються дві лінії, у минулому далекі одна від одної, — матеріалістичне вільнодумство і пристрасне громадянське почуття, що йшло знизу, з глибин народу, але у формі релігійних шукань. Він розгорнув боротьбу одночасно проти придворного класицизму і проти бюргерської релігійної поезії — спочатку на сторінках журналу «Листи про новітню літературу», потім у статтях свого журналу «Гамбурзька драматургія». Питанням теорії мистецтва присвячена глибока, багата думками праця «Лаокоон», де з'ясовуються різниці між образотворчим мистецтвом і поезією за їх засобами впливу на людину. У цьому творі Лессінг доводить, що спокій, властивий творам грецьких і римських скульпторів, не вичерпує всієї повноти художнього світу, тому що за межами пластичної краси залишається широка область вічно рухливого життя з його протиріччями, боротьбою і стражданнями, змішанням трагічного і смішного. Усі хвилювання, близькі людському серцю, вільно охоплює поезія, якщо вона говорить своєю власною мовою, не наслідуючи образотворчого мистецтва і не прагнучи до простого опису прекрасних образів дійсності, який робить її фальшивою і нудною.

Разом з тим Лессінг вказує на тісну залежність прийомів мистецтва від життя народу, від навколишнього середовища. Йому належить та заслуга, що він показав усю неспроможність намагань відродити в умовах культури XVIII ст. принципи давньогрецької і давньоримської поезії. У «Гамбурзькій драматургії» Лессінг виступив і проти французького класицизму і з великою глибиною і силою підкреслив значення Шекспіра для сучасності. Критика Лессінга зіграла величезну роль у справі створення німецького національного театру.

Драматичні твори самого Лессінга також були протестом проти засылки французьких дворянських смаків і рабського слідування заздалегідь установленим правилам. Він виводить у своїх п'єсах не «героїв», а простих людей у їх повсякденній обстановці, але він ставить у них і політичні проблеми. Його «Емілія Галотті» (1772), спрямована проти деспотизму німецьких князів, передвіщає революційну драматургію молодого Шіллера. У «Натані Мудрому» (1779) він звертається до теми релігійної нетерпимості, захищаючи повну свободу совісті. Головне тут для Лессінга — зближення народів на ґрунті чисто світської, гуманістичної моралі.

Свої погляди на значення релігії Лессінг виразив в анонімно виданій у 1780 р. брошурі «Виховання людського роду». Тут проводиться та думка, що людство, як і кожна окрема людина, проходить ряд ступіней органічного розвитку. Панування релігії, віри в божественне одкровення свідчить про незрілість людського суспільства. Однак релігія не є тільки накопиченням дурниць і оман. Ступіні її розвитку залежать від історичного рівня культури, вони ведуть до вищої стадії — епосу «вічного Євангелія» — розуму, стадії такого суспільного ладу, за якого люди будуть зберігати порядок без усякого державного примусу.

Цей історичний погляд робить Лессінга одним з найглибших представників європейського Просвітництва. З твердою упевненістю виражає він своє переконання в тому, що людське суспільство йде вперед, незважаючи на всю складність цього шляху, його протиріччя і навіть можливість зворотного руху.

У другій половині XVIII ст. в Європі утверджується *сентименталізм**, що представляв собою різновид опозиції стосовно офіційної культури абсолютизму. В Німеччині ця опозиція ще посилювалася ображенням почуттям національної гідності, оскільки придворна культура в дрібних німецьких державах часто рабськи копіювала іноземні, в першу чергу французькі

зразки. Найбільшим представником сентиментального напрямку був Фрідріх Готліб Клопшток (1724-1803), що у своїй «Мессіаді» (1773) намагався слідом за поетом Англійської революції Мільтоном створити героїчну епопею на основі християнської міфології. Багатством мови та силою поетичної уяви Клопшток викликав ентузіазм; його поезію порівнювали з музикою Баха і Генделя. Також оди Клопштока, в яких оспівується любов до батьківщини і любов до жінки, стали справжнім одкровенням. У його політичній поезії виділяється знаменитий вірш «Вони, а не ми», в якому він вітає *Велику Французьку буржуазну революцію**. Правда, в період *якобінської диктатури** він відрікся від революції (у вірші «Моя помилка»), але це характерно майже для всієї німецької інтелігенції 1790-х рр. Інший напрямок, що прагнув перебороти класицизм Готшеда, представлений поезією пастушачої простоти й ідилічних радостей любові в дусі Анакреонта.

На цьому загальному фоні виділяється значна фігура Крістофа Віланда (1733-1813), «німецького Вольтера», якого він дійсно нагадує добірністю стилю, дотепністю, сміливими випадами проти офіційного лицемірства. Але в його філософському романі «Агатон» (1767) є і специфічний німецький елемент — зображення стражденної, прагнучої до моральної досконалості «прекрасної душі», а в його сатиричному романі — «Історія абдеритів» (1774), дія якого відбувається у Стародавній Греції, є реалістичні жанрові сценки з життя німецького міщанства. Сатирична майстерність Віланда з особливим блиском розкривається в епізодах, пов'язаних з судовою тяганиною з приводу тіні осла. Тяганина виникла з-за того, що погонич осла відмовив лікарю Струдіону, що найняв його, відпочити у тіні тварини, вимагаючи за це додаткову оплату. Навколо цього інциденту виникає шум: населення міста розбивається на дві партії, у ході суперечок оголюються всі сторони життя абдеритів, виявляється їх глупота, обмеженість, дрібний егоїзм. Віланд дотепно і зло змальовує німецького обивателя, що накладає обтяжуючий відбиток на все, до чого він доторкається, образ що на віки стане традиційним об'єктом сатири, оскільки дрібнобуржуазна психологія в Німеччині завжди мала міцну соціальну основу.

У 1770-х рр. просвітительський рух ускладнюється. Напружена суспільна атмосфера цих років відобразилася в літературному напрямку «Бурі й натиску», попередником якого був Клопшток. Ще важливіший вплив Руссо з його критикою сучасної цивілізації і звертанням до ідеального природного стану, вільного від усяких правил, що обмежують людську природу. Серед противників цих правил, так званих бунтівливих геніїв, були поети, драматурги, публіцисти — Бюргер, Ленц, Клінгер, Шубарт, Гейнзе, брати Штольберг; у молоді роки ідеями «Бурі й натиску» захоплювалися Гете і Шіллер.

У середині XVIII ст. багато німецьких монархів — від Фрідріха II і до незначних князів — захопилися концепцією *«просвіченого абсолютизму*»*. Вплив французьких просвітителів, що висунули ідею «союзу государів і філософів», набув у Німеччині якби офіційного характеру. Але спроба засвоїти формальні сторони культури Просвітництва і підкорити їх князівській владі за допомогою поліції й армії чиновників породила в Німеччині свого роду національну опозицію до естетичних поглядів французьких просвітителів. Лессінг критикував основи вольтерівського театру. Клопшток звернувся до німецької старовини. Гете і Гердер захищали готичну архітектуру і народну поезію від критики просвітителів, що у цих творіннях Середньовіччя бачили тільки породження неучтва і поганого смаку.

У цій атмосфері народилася література «Бурі й натиску», що відрізнялася двоїстим характером, переплетенням у ній демократичних і реакційних рис. Драматичні твори Ленца, балади Бюргера, вірші і публіцистика Шубарта — уся ця шалена і зухвала література торкалася самих хворих місць німецького життя: сваволі і брутальності дворянства, засилля солдатчини, тяжкого становища селян. Крістіан Шубарт (1739-1791) у вірші «Гробниця государів» звинувачує деспотизм вінценосців. Ф.Л. Штольберг у вірші «До свободи» погрожує гнобителям

народу кривавою помстою. Фауст і Прометей, бунтівливі титани народної фантазії, стають улюбленими образами поетів «Бурі й натиску». Але їх бунтарські настрої мають анархічний характер. У «бунтівливих геніїв» відмова від правил і умовностей цивілізації переходить у крайній індивідуалізм, пов'язаний з преклонінням перед сильною особистістю, як, наприклад, у романі Вільгельма Гейнзе «Ардингелло, або Острови блаженних» (1787), герой якого не хоче знати жодних інших законів, крім своєї неприборканої пристрасті і прагнення зазнавати всю повноту і всі насолоди життя.

Переїнята настроями зростаючого національної самосвідомості, література «Бурі й натиску» звертається до далекого германського минулого, до побуту селян — справжніх хранителів традиційних форм життя. Середньовіччя здобуває в очах поетів цього напрямку величезну привабливість. Нехтуючи прозаїчною ясністю думки просвітителів, сильно вираженою навіть у Лессінга, вони воліють писати мрячно і бундючно. У працях філософів цього напрямку — Гаммана і Фрідріха Якобі розум усе більш відступає перед вірою.

У цих протиріччях літератури «Бурі й натиску», яка то піднімається до революційного пафосу і ставить нові проблеми, то відступає назад багато далі самих поміркованих просвітителів, позначилася двоїстість німецького дрібного бюргерства, що постійно коливається між настроями бунтарства і вірогідданства. От чому Гердер, Гете і Шіллер, що примикали до напрямку «Бурі й натиску», незабаром відійшли від нього.

Великий німецький поет Йоганн Вольфганг Гете (1749-1832) всотав у себе весь різноманітний зміст інтелектуального життя свого часу. Раніше за інших він побачив слабкі сторони культури Просвітництва: розумовий характер, механічний погляд на природні процеси, негативне ставлення до народної творчості. Ті нові риси, що піднімають Лессінга над загальним рівнем століття Просвітництва, одержали подальший розвиток у мисленні Гете. Правда, Гете часів «Бурі й натиску» ще не досяг повної зрілості. Лише окремі сторони його могутнього генія виступають в історичній драмі «Гьоц фон Берліхінген» (1773) і в романі «Страждання молодого Вертера» (1774) — двох кращих творів ранніх років. «Гец фон Берліхінген» був першим зразком драматургії, що свідомо слідує заповітам Шекспіра. Гете поділяє з іншими поетами «Бурі й натиску» їх ненависть до тиранів. Цим настроєм переїнята його драма. Її герой, Гьоц фон Берліхінген, зображений як національний герой, борець проти князівського абсолютизму, прибічник імператора, тобто єдності Німеччини, що очолив, хоча і проти своєї волі, селянське повстання. Гете не сприйняв ні справжньої ролі Гьоца, ні значення Великої селянської війни XVI ст. для історії Німеччини, але його поезія відновлює дух часу, широкий народний фон, грубувату мову епохи Реформації.

У «Стражданнях молодого Вертера» бюргерське середовище, зображуване Гете, має характерні прикмети часу, незважаючи на всю умовність сентиментального роману в листах. Розкриваючи внутрішній світ свого героя, його переживання, викликані нещасною любов'ю, поет разом з тим малює той соціальний фон — принижене становище бюргерства у феодальній Німеччині, — який обумовив трагічну розв'язку роману. Самогубство Вертера можна зрозуміти як протест, якщо не проти суспільних відносин, то проти традиційної моралі й офіційної релігії. Роман чудово передає пануючу в Німеччині напередодні Французької революції задумливу суспільну атмосферу, що породжувала в частини німецької інтелігенції мрійливість, байдужість до всякого діяльного життя і як наслідок цього — до самого життя. Популярність роману Гете була величезною, і самогубство його героя викликало безліч наслідувань.

Через вісім років після появи «Гьоца» Фрідріх Шіллер (1759-1805) написав свою першу драму «Розбійники», яка під час революції у Франції принесла йому почесне громадянство Республіки. У «Розбійниках» Шіллер зображує повстання ображеної особистості проти законів зіпсованого суспільства. Карл, головний герой драми, старший син графа фон Моора, емоційна, «стихийна, природна натура», не може примиритися з розміреним міським життям й

бере участь разом зі своїми друзями у витівках, не завжди невинних. Незабаром, однак, він кається й у листі до батька обіцяє виправитися. Лист перехоплює його молодший брат, Франц, що задрить Карлові — улюбленцеві батька. Франц замишляє позбавити брата спадщини і читає батькові інший, складений ним самим, лист, після чого фон Моор проклинає старшого сина, а Франц пише відповідь брату від імені батька. Карл, вражений несправедливістю батька, разом зі своїми друзями іде розбійничати в Богемські ліси, а Франц обманом заточує батька в підземелля, прирікаючи його на загибель. Карл проникає додому під виглядом чужоземного графа, дізнається про загибель батька і хоче помститися брату, але той у страху перед розбійниками вже покінчив із собою.

У першій драмі Шіллера віртуозно з'єдналися шекспірівська сила у зображенні характерів, правдоподібні картини німецької повсякденності, елементи біблійного стилю (характерно, що спочатку автор хотів озаглавити драму «Блудний син»), особисті переживання поета, в першу чергу його складні відносини з батьком. Шіллеру вдалося вловити бунтарські вільнолюбні настрої, що панували в суспільстві в перші роки після Великої французької революції і виразити їх в образі Карла Моора. Перша постановка «Розбійників» у Мангеймі в січні 1782 р. зробила фурор: «Незнайомі люди кидалися один одному в обійми, жінки в напівнепритомному стані покидали залу». В іншій драмі — «Підступність і кохання» (1784) Шіллер затаврував пороки німецького суспільно-політичного ладу. На фоні ганебного життя князівського двору розцвітає глибоке почуття героїв, які гинуть тому, що закони суспільства не дозволяють двоюринину одружитись з дівчиною з міщанського середовища. Нарешті, два інших драматичних твори «Змова Фієско в Генуї» і «Дон Карлос» також є чудовими пам'ятниками тираноборчих і республіканських переконань молодого Шіллера.

У сфері образотворчих мистецтв ще сильніше, ніж в літературі, залежність майстрів від покровительства князів обумовила панування химерності і наслідування французьким зразком. Наприкінці XVII і першій половині XVIII ст. кожний німецький монарх бажав мати свій маленький Версаль, і Німеччина наповнилася палацевими спорудами в стилі бароко. Але стиль рококо*, що у Франції застосовувався тільки для внутрішнього оздоблення будівлі, набув самостійного значення у творчості дрезденського архітектора Матеуса Пепельманна — творця знаменитого палацевого ансамблю Цвінгер у Дрездені — і вюрцбурзького майстра Балтазара Неймана, будівляв якого властиві композиційний розмах, сміливість конструктивних рішень, збагачення інтер'єрів живописом і скульптурою (єпископська резиденція у Вюрцбурзі, 1719-1753). Властиве епосі абсолютної монархії прагнення до великовагової величчя знайшло своє вираження у творчості Андреаса Шлютера (1660-1714): він закінчив і оздобив будівлю арсеналу в Берліні; за його проектом будувався там же королівський палац. Він відомий і як скульптор (кінна статуя курфюрста Фрідріха Вільгельма).

Що стосується живопису, то скільки-небудь значні твори з'являються тільки із середини XVIII ст. Міжнародної популярності набув Антон Менгс, «Рафаель Німеччини», художник і теоретик, що проводив в образотворчому мистецтві ідеї французького класицизму. Під впливом просвітительських ідей склалася також реалістична творчість портретистів Антона Графа і Йоганна Генріха Тішбеяна. Дуже відомий, нарешті, чудовий майстер графіки, поляк за походженням, Данієль Ходовецький, що малював жанрові сцени, насичені моральною тенденцією, а також створив серію чудових ілюстрацій до творів Лессінга, Гете і Шіллера.

Саме помітне місце в німецькому мистецтві XVIII ст. належить музиці, представленій в першій половині цього століття мужньою, повною глибокого почуття творчістю Баха і Генделя.

Розвиток німецької музики тісно зв'язаний з Реформацією. Спів духовних гімнів відіграв велику роль у богослужінні ранніх протестантських громад. В міру зміцнення лютеранства колишня простота поступалася місцем більш урочистим і витонченим формам церковної

служби. Розвивається мистецтво сольного співу, що протистоїть хору; до церковної музики проникає вплив італійської опери; церковна служба починає супроводжуватися інструментальною, насамперед органом, музикою.

Усе це підготувало умови для творчості найбільшого німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха (1685-1750). Він не знайшов істинних цінителів серед вищого лютеранського духовництва, що віддавало перевагу традиційній музиці посередніх композиторів і прожив усе життя в постійному конфлікті з церковною владою, яку мало цікавило те, що його шукання, його новаторство в музиці мали глибоко народну основу. Бах повертається до монументальної хорової культури демократичних протестантських громад. Заснована на поліфонії, тобто згодному і суперечливому русі багатьох самостійних голосів, музика Баха розвиває цей принцип у бік більшої гнучкості і повноти. Його численні церковні кантати (60 хоралів, 90 ораторій) відрізняються драматизмом і глибоким філософським змістом. В області інструментальної музики справою життя Баха була розробка законів фуги — музичного твору, що переносить на клавшний інструмент вокальний принцип поліфонії. Твору Баха, написані для клавесина, арфи й органу, стали класичною школою музичного мислення. Бах є одним з найвидатніших творців світської вокальної й інструментальної музики як для оркестру, так і для камерного виконання.

Його сучасник Георг Фрідріх Гендель (1685-1759) не був вихідцем зі стародавньої родини органістів, як Бах, а набув пізнання в музиці самоучкою, всупереч бажанню батька. Вирішальний вплив на Генделя мали враження світської, головним чином оперної, музики. Після успіху своїх перших опер він виїхав в Італію, а з 1712 р. оселився в Англії. Він написав більш 40 опер, з яких найбільшою популярністю користувалася опера «Радаміст». Але його слава заснована насамперед на ораторіях («Месія», 1742; «Іуда Маккавей», 1746). Останні роки життя Гендель цілком присвятив цьому жанру, що завдяки своїй програмі, заснованій на біблійних легендах, і музичній формі, що поєднує могутні ефекти хору й оркестру з ораторським пафосом окремих партій, мав найбільший успіх серед пуританської англійської буржуазії.

5. Культура Просвітництва в Італії. У першій половині XVIII ст. Італія була країною політично слабкою й економічно відсталою. В цей час зuboжила країна тричі ставала ареною спустошливих воєн, які вели на її території великі європейські держави, що оспорювали одна в одній спочатку «іспанську спадщину», а потім «спадщину» польську (1733-1735) й австрійську. У наслідок відбувся переділ Італії: Австрія підкорила собі Ломбардію і Центральну Італію, Іспанія зберегла за собою Королівство обох Сицилій. Колись багата й сильна Венеція, зберігаючи свою політичну незалежність, до кінця XVIII ст. прийшла у стан повного занепаду, втративши всі свої середземноморські володіння і торгівельну могутність. На все більш зростаючий феодалний і чужоземний гніт селянство й міські низи відповідали бунтами, деякі з них набирали значного розмаху. Так, у 1746 р. мешканці Генуї, підтримані навколишнім селянством, вигнали австрійську адміністрацію і створили власний уряд. Правда, зраджена патріціями, демократія проіснувала лише кілька днів.

В другій половині століття італійські держави стали поступово виходити зі стану національного зціпіння. Уряди Неаполя, Тоскани, Парми, Ломбардії ставши на шлях *просвіченого абсолютизму**, здійснили низку економічних, юридичних і соціальних реформ, що дали змогу ліквідувати кріпацтво, перетворити землю на товар, послабити митні бар'єри й лібералізувати культурне життя (була скасована інквізиція й розпущений у 1773 р. орден єзуїтів). Реформи дали змогу розвиватись капіталістичним відносинам і розпочалось формування буржуазії, особливо у Ломбардії і Тоскані.

Спираючись на зростаюче невдоволення мас, ідеологи молодії італійської буржуазії — італійські просвітителі — виступили в другій половині XVIII ст. з різкою критикою феодалних порядків. Вони вимагали скасування дворянських привілеїв і встановлення рівності всіх пе-

ред законом. У поступальному ході капіталістичного розвитку ряди просвітителів ростуть. Вони встановлюють зв'язки один з одним і зі своїми однодумцями за кордоном, організують наукові товариства, видають журнали. У Мілані склався гурток філософів, економістів, літературних критиків, юристів, сама назва якого — «Товариство кулака» — повинна було служити викликом старому феодальному світу. «Товариство кулака» мало свій періодичний орган — журнал «Кафе» (як в Англії і Франції, кафе грали в Італії XVIII ст. роль політичних клубів); журнал був популярним, але на другому році видання австрійська влада його закрила.

Душею «Товариства кулака» був Чезаре Беккарія (1738-1794), що видав у 1764 р. трактат «Про злочини і покарання», в якому він доводив, що в злочинах переважно винувате саме суспільство, яке штовхає бідняка на злочинство і навіть на убивство. Беккарія стверджував, що число злочинів зменшиться з установленням загальної рівності перед законом. Його книга була перекладена кількома мовами, мала гучний успіх і дуже вплинула на розвиток юридичної думки, зокрема на уявлення про необхідність встановлення відповідності покарання і злочину.

Основним завданням, яке життя ставило перед італійськими просвітителями, було звільнення країни від чужоземного панування та її політичне й економічне відродження. Об'єктивно це завдання зливалася з задачею ліквідації феодальних порядків на селі і політичної роздробленості Італії, з підготовкою боротьби за національну незалежність і єдність. Ідеологи італійської буржуазії зверталися до государів із закликами видати закони про наділення селян землею за рахунок невикористовуваних пустищ. «Майже всюди є великі, необроблювані землі, — відзначав у 1770-х рр. анонімний неаполітанський автор, — чи можна знайти для них уживання більш гідне, ніж розділивши їх між бідними родинами хліборобів? О государ, дайте землю вашому народу!»

Протест проти великого землеволодіння призводив італійських просвітителів до думки про необхідність більш рівномірного розподілу багатства взагалі. Феодальному суспільству, в якому надмірностям багатів супутні страждання і голод бідняків, вони протиставляли ідеальне, за їх уявленнями, суспільство, в якому власність, правильно розподілена, знаходилася би в «руках багатьох» і кожен міг би, працюючи, задовольнити потреби свої і своєї родини. У такій державі, вважав просвітитель Гаєтано Філанджері (1752-1788), не буде рівності станів (що неможливо у принципі), — у ній буде зате рівність щастя.

Живучи у відсталій, аграрній країні і відображаючи значною мірою прагнення сільської буржуазії, італійські просвітителі уявляли собі таке щасливе суспільство головним чином як суспільство дрібних і середніх землевласників, і в своїй критиці старого порядку виступали в першу чергу проти феодальних пережитків у сільському господарстві. Але дехто вимагав також скасування феодальної регламентації торгівлі і звільнення промисловості від цехових уз. У підприємницькій діяльності вони бачили «фактор цивілізації і прогресу», тому вітали появу в Італії мануфактур й виражали сподівання, що їх поширення принесе людству звільнення від феодального рабства і марновірства.

В другій половині XVIII ст. в Італію широко проникали ідеї просвітителів Франції. Була видана в перекладі італійською «Енциклопедія» Дідро, поширювалися, незважаючи на численні заборони, роботи Монтеск'є, Вольтера, Гельвеція, Руссо. Найбільші італійські просвітителі називали себе послідовниками й учнями французьких мислителів. У їх поглядах дійсно було багато спільного. Так само, як їх французькі вчителі, ідеологи молодшої італійської буржуазії виходили з теорії «природного права», вірили в кінцеве торжество розуму, вимагали скасування феодальних привілеїв і т.п. Разом з тим, італійські буржуазні філософи, економісти, юристи другої половини XVIII ст. не були простими наслідувачами. Своєрідність конкретно-історичних умов, в яких знаходилася політично й економічно роздроблена Італія, змушувало італійських просвітителів висувати питання, що залишалися поза поля зору їх побратимів.

мів у Франції (наприклад, проблему політичного об'єднання країни), а в постановці такої важливої для обох країн проблеми, як аграрна, йти в порівнянні з ними значно далі.

З політичним і економічним занепадом зникла і колишня першість Італії в галузі науки і культури. У літературі панував манірний дворянський напрямок. У природознавстві послідовникам Галілея доводилося часом відступати перед підтримуваною Ватиканом псевдонауковою схоластикою єзуїтів. У 1667 р. на настійну вимогу папської курії у Флоренції було закрито знамените в історії науки «Товариство натуралістів», що ставило своєю задачею дослідження природи за допомогою експерименту.

Усе-таки церкви не вдалося задушити живу думку. У першій половині XVIII ст. у великих містах виникли нові співдружності вчених, натуралістів. У деяких італійських університетах почали ставитися фізичні досліди, які вже на схилку століття привели до важливих відкриттів. Так, анатом і фізіолог Луджі Гальвані (1737-1798) став одним із засновників вчення про електрику, основоположником експериментальної електрофізіології. Він першим досліджував електричні явища при м'язовому скороченні («тваринна електрика»), а також виявив виникнення різниці потенціалів при контакті металу з електролітом. Ще одним з основоположників вчення про електрику став фізик і фізіолог Алессандро Вольта (1745-1827). Він створив перше хімічне джерело струму (1800, вольтів стовп) й відкрив контактну різницю потенціалів.

Нові віяння позначалися й у інших галузях знання. У 1725 р. неаполітанський учений Джамбаттіста Віко (1668-1744) видав свою знамениту працю «Основи нової науки про загальну природу націй», де, аналізуючи історичні і літературні пам'ятники Стародавньої Греції і Риму, зробив спробу встановити єдиний для всіх народів закон суспільного розвитку. Всупереч вченню Декарта про «вроджені ідеї» він доводив, що людину можна зрозуміти тільки знаючи суспільство, в якому вона живе. Усі суспільства проходять однакові стадії від первісного варварства через «вік героїв» (феодалізм) до «віку людському» — віку «міст, законів і розуму». Після досягнення вищої стадії суспільство розпадається, і розвиток починається заново — з варварства і панування жерців. Так відбувається круговорот історії. Ця спроба встановити закономірності суспільного розвитку була сміливою і представляла для того часу значний крок вперед. Сучасники (за винятком Монтеск'є) не зуміли оцінити чудову роботу Віко. «Я наче кинув свою працю в пустелю», — скаржився сам Віко. Він жив і вмер у нестатках, невизнаній і самотній.

Економічний занепад і політичне приниження Італії змушували представників передової інтелігенції шукати в минулому приклади боротьби за національну незалежність і свободу. «Сумна доля народу, країна якого стала провінцією іншої держави», — писав у середині XVIII ст. знаменитий італійський історик Лудовіко Мураторі (1672-1750). Свою багатотомну історію Італії він закінчував захопленою хвалою національної незалежності і миру. Спроби критики існуючих порядків викликали переслідування запідозрених у цьому вчених. Наявні в роботах Мураторі висловлення проти світської влади римського папи послужили підставою для обвинувачення його в ересі й атеїзмі. Пьетро Джанноне (1676-1748), що написав повну пекучої ненависті до католицької церкви й іноземного гніту «історію Неаполітанського королівства», після 12 років ув'язнення вмер у туринській в'язниці.

Нове піднесення італійського мистецтва наступило в середині XVIII ст. Мистецтво епохи було зв'язане з формуванням буржуазної ідеології, з ідеями Просвітництва. Просвітелі виступають принциповими противниками мистецтва XVII ст., в якому вирішальну роль грали аристократичні тенденції. Вони прагнуть посилити дієвість мистецтва, перетворити його в рупор своїх ідей, а для цього необхідно наблизити його до життя, до інтересів сучасників. Цей етап у житті італійського мистецтва характеризується зростанням значення літератури і театру, які відсувають на задній план образотворче мистецтво.

Найбільшим поетом-сатириком Італії, у творчості якого відобразилися передові ідеї того часу, був Джузеппе Паріні (1729-1799). У своїх одах він виступав проти станової нерівності, висловлював співчуття жертвам соціального ладу. Він писав: «Я не знаю, вірно це чи ні, але кажуть, що були часи, коли люди були рівні і поняття «чernь» і «дворянин» не існували...» У поемі «День», побудованій у формі повчання молодому дворянину, Паріні обрушується на безглуздість існування паразитичної аристократії.

Заслуга реформи італійського театру належить Карло Гольдоні (1707-1793). У Венеції, де він почав свою драматургічну діяльність, здавна існувала висока театральна культура, нерозривно пов'язана з імпровізаційною комедією масок (*комедія дель арте**). Створена в XVI ст. творчим гeнієм італійського народу, комедія масок у цей час вже втратила живий зв'язок із сучасністю. Однак ще багато що в ній було гідним уваги і вивчення, і Гольдоні у своїй реформі італійського театру пішов по шляху її критичного освоєння і переробки. Він лише поступово відмовляється від акторської імпровізації. Традиційні герої комедії масок зустрічаються й у його п'єсах, хоча від них залишаються тільки імена. Труфальдіно, Брігелла, Панталоне й інші персонажі перетворюються в п'єсах Гольдоні у реалістичні образи, що одержують чітку соціальну характеристику. Серед шедеврів драматурга — комедії «Родина антиквара», «Кав'ярня», «Шинкарка», «Самодури», «Нова квартира»

Гольдоні є типовим представником італійського Просвітництва. Він висміює марнотратство, розбещеність, байдкування аристократії і взагалі дворянства. Інакше він відноситься до буржуазії. У своїх комедіях Гольдоні вказує на діловитість, заповзятливість і сімейні чесноти буржуа. Однак драматург не від того, щоб посміятися над тими з них, хто ганяється за прихильністю аристократів або виявляє зайву пристрась до патріархальних звичаїв і побуту. Свої симпатії Гольдоні віддає представникам народу, образи яких він завжди малює з теплотою і любов'ю, наділяючи їх чесністю, розумом і енергією. Героями його комедій були ремісники, селяни, гондольєри, рибалки. Незабаром комедії Гольдоні завойовують усі сцени Італії. Однак у самій Венеції проти нього ополчується блазнівська Академія Гранеллесків (заснована у 1747) — група критиків і письменників консервативної спрямованості, що різко виступала проти ідеології Просвітництва і реалістичного мистецтва. Найбільш талановитий противник Гольдоні Карло Гоцці (1720-1806) звинувачував його в забутті народних традицій італійської сцени, у збідненні сюжетів. Побутовим комедіям Гольдоні Гоцці протиставив свої п'єси-казки, в яких він намагався відродити традиційну комедію масок. Гоцці мав гучний успіх, який почасти пояснюється тим, що у своїх п'єсах він прославляв любов, вірність, почуття людського достоїнства.

Творцем італійської трагедії і найбільшим поетом останньої чверті XVIII ст. був Вітторіо Альфьєрі (1749-1803). Його трагедії, створені напередодні Французької революції, побудовані в дусі класицистичної трагедії і перейняті пафосом боротьби. У драматургії Альфьєрі відобразилися всі специфічні риси і протиріччя життя Італії кінця XVIII ст. У цей час буржуазія настільки зміцніла, що чекала від мистецтва заклик до подвигу, прославляння громадянської доблесті, героїки боротьби. Творчість Альфьєрі відповідає цим вимогам. Перейняте глибокою ненавистю до тиранії і деспотизму, вона закликала до відмови від особистих інтересів в ім'я свободи. Ці ідеї проходять через усі твори Альфьєрі. Особливо яскраво виражені вони в таких його трагедіях, як «Брут Старший», «Брут Молодший» і «Вірґінія». Але поряд з цим у творчості Альфьєрі відобразилася також слабкість і обмеженість італійської буржуазії. Закликаючи до боротьби за свободу, Альфьєрі мріє про свободу лише для обраних. Виступаючи проти тиранії, він схильється до того, що краща форма правління — це англійська конституційна монархія. І якщо він свою трагедію «Брут Старший» присвячує Вашингтону й американській революції, то трагедію «Агіс» він присвятив пам'яті страченого англійського короля Карла I.

В оперному мистецтві вже з початку XVIII ст. робляться спроби знайти нові шляхи, поставивши в центрі спектаклю драматичний сюжет, певну, яскраво виражену ідею. Ініціатива тут належала оперним драматургам, але всі їх спроби не приводили до значних результатів, поки для опери не почав писати талановитий поет П'єтро Метастазіо (1698-1782), що зробив основою опери її драматургію. Вже в першому його творі «Покинута Дідона» головне місце займають почуття героїв. Опера звільняється від усякого надприродного елемента. У творах 1730-40-х рр. Метастазіо домагається чіткості і простоти у побудові сюжету, тонкості в показі переживань героїв. Його героїчні опери з римської історії «Катон в Утіці», «Фемістокл», «Титове милосердя» і «Аттілій Регул» своїми тираноборчими ідеями й оспівуванням громадянських чеснот багато в чому передбачають трагедії Альфьєрі.

Успіхи, досягнуті Метастазіо, після його смерті багато в чому виявляються втраченими. В другій половині XVIII ст. прогресивні тенденції оживають у новому жанрі — опері-буф. Її характеризує невибагливий побутовий сюжет, жвава дія, зв'язок з народною музикою. Розквіт опери-буф пов'язаний з іменами Джованні Б. Перголезі (1710-1736), який у своїх операх «Служниця-пані» і «Закоханий брат» створив перші класичні зразки цього жанру, і Н. Піччіні (1728-1800), творчість якого відрізнялася чутливістю й сентиментальною моралізацією. Наприкінці XVIII ст. опера-буф досягла особливого успіху у творчості Джованні Паїзієлло і Доменіко Чімарозі.

Піднесення образотворчого мистецтва у другій половині XVIII ст. позначився, головним чином, в області живопису. Традиції Ренесансу оживають у знаменитих фресках Джованні Б. Тьєполо (1696-1770), повних життєрадісності, світла і повітря. Любов'ю до рідної країни і рідного міста дихають правдиві пейзажі Антоніо Каналетто (1697-1768), в яких художник відтворює вуличне життя Венеції з її каналами і гондолами, карнавалами і святами. Оригінальна й самобутня творчість іншого пейзажиста Венеції — Франческо Гварді (1712-1793), який з особливою любов'ю малював завулки і дворики міста. В архітектурі і скульптурі Італії в другій половині XVIII ст. помічається спрощення образотворчих форм, повернення до античних канонів, поступове формування класицизму. Видатним представником цього напрямку був Антоніо Канова (1757-1822). Ретельно вивчаючи античне мистецтво, він намагається повернути скульптурі її простоту, строгість і гармонійність. Але творчість Канови відзначена холодністю, вишуканістю, красивістю. Класицизм в Італії, власне кажучи, так і залишається аристократичною течією.

РОЗДІЛ X

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XIX СТОЛІТТЯ

1. Західна Європа у XIX столітті. Основні процеси й напрями суспільно-політичного, наукового і художнього життя. Епохальною подією, що поклала початок новому етапу в історії людства й визначила його подальший розвиток, стала Велика *Французька буржуазна революція**. Підготовлена ідеями *Просвітництва** XVIII ст., вона була спрямована проти суспільно-політичного устрою, заснованого на теократично-феодальних принципах. Зламавши феодальний режим з його становими привілеями й пануванням церкви, революція розпочала його руйнування у всесвітньому масштабі. «Декларація прав людини і громадянина» (1789) проголосила невід'ємними правами людини свободу особи, слова, совісті, рівність громадян перед законом, право на опір гнобленню й недоторканність приватної власності — тобто принципи ліберально-демократичної буржуазної держави з вільною ринковою економікою і стабільною політичною системою.

Генерал Наполеон Бонапарт (1769-1821), здійснивши державний переворот, у 1804 р. був проголошений імператором. Він створив вірцеву буржуазну державу й розпочав завойовницькі війни, за короткий час поставивши у залежність від Франції більшість країн Європи. Імператор поширює ідеї Французької революції й закладає основи загальноєвропейської і світової політики. Проте, експансіоністська політика Франції викликала патріотичне піднесення підкорених народів. Поразка у війні з Росією (1812) й визвольний рух європейських народів приводять до розпаду імперії і Наполеон зрікається трону (1814). Результатами перемоги скористалися феодальні сили і Віденський конгрес (1814-1815) встановив панування *Священного союзу** в Європі, спрямованого на реставрацію і збереження дореволюційних порядків. Однак, зупинити процеси національного й соціального визволення було вже неможливо. В одному лише 1830 р. одержали незалежність Бельгія, Греція, стало автономним Сербське князівство. У Франції період режиму Реставрації (1815-1830) не став поверненням до передреволюційних часів, незважаючи на терор дворянства і церкви.

Ще в другій пол. XVIII ст. в Європі починається *промисловий переворот**. У 1760-1820-х рр. він тривав у Великобританії, яка стала справжньою «майстернею світу» — була найбільшим у світі виробником вугілля, чавуну, бавовняних тканин. Англійська буржуазія практично не мала конкурентів на світовому ринку. Стимулюючи виробництво, уряд Англії спонукав на початку століття масове переселення селян у промислові райони, дозволяв нещадну експлуатацію робітників, 12-14-годинну працю дітей і підлітків. Такою ціною Англія стає найбагатшою країною світу. В цьому процесі чималу роль зіграло пограбування колоній в Індії, Австралії та Канаді. Розвиток капіталізму потребував науково-технічних новацій, передусім — ефективних двигунів і джерел енергії, верстатів і транспортних засобів. Видатний англійський винахідник Джеймс Уатт (1736-1819) створив парову машину, яка на все XIX ст. стала універсальним двигуном. Англієць Джордж Стівенсон (1781-1848) сконструював перші практично придатні паровози (1829); він же в якості головного інженера збудував першу залізницю громадського користування (1825). Американець Роберт Фултон (1765-1815) у 1807 р. спроектував і побудував перший у світі колісний пароплав «Клермонт». Ці винаходи надзвичайно підвищили продуктивність праці й дозволили завершити промисловий переворот.

У результаті індустріалізації в розвинених країнах Європи в другій третині XIX ст. завершується формування *буржуазії** і *пролетаріату**, спільним завданням яких була боротьба з пережитками феодалізму. У більшості випадків буржуазія використовувала енергію і жертви пролетаріату для вирішення своїх власних проблем, лише на протязі 1830-х рр. пролетаріат починає усвідомлювати свої власні соціально-класові інтереси й виступати самостійно.

На перший план у внутрішній політиці виступає боротьба за загальне виборче право. В Англії цей процес проходив мирно: у 1832 р. парламентська реформа дала змогу включитися

до політичного життя середнім прошаркам населення; *чартизм** спонукав встановлення загального виборчого права для всього дорослого чоловічого населення. У континентальній Європі кульмінацією цієї боротьби стали революції 1848-1849 рр. У Франції встановлюється Друга республіка (1848-1852), проголошується загальне виборче право та інші свободи. Компроміс республіканських партій з великою буржуазією, бюрократією, офіцерством й духовенством приводить до встановлення буржуазної монархії — Другої імперії Наполеона III (1852-1870). В Австрії, Німеччині та Італії скасовується кріпосне право, середні прошарки населення одержують політичні права.

У 1830-60-х рр. посилюються колоніальні загарбання європейських держав. Великобританія стала найбільшою колоніальною імперією, розпочавши колонізацію Австралії, Нової Зеландії, захопивши території у Південно-Східній Азії, Південній Африці, завершивши загарбання Індії, Кіпру, Єгипту, ведучи грабіжницькі війни проти Китаю, придушивши національно-визвольний рух в Індії і повстання в Ірландії. Франція за Наполеона III бере участь у Кримській війні (1853-1856), у війні проти Австрії, в інтервенції до Індокитаю, Сирії й Мексики. Експансіонізм й суперництво у XIX ст. пояснюється тим, що навіть найбільш «ліберальні» європейські суспільства насправді були неліберальними, оскільки вірили у законність *імперіалізму**, тобто права одних народів гнобити інші, не рахуючись з тим, чи бажають ці народи, щоб над ними панували. Оправдання імперіалізму в кожного «передового народу» було своє: від варварської віри в те, що сила завжди права, до визнання «Великого Обов'язку білої людини» та християнської Європи стосовно «нецивілізованих» народів і бажання дарувати «кольоровим» європейську культуру.

У XIX ст. завершується процес формування наукового світогляду, на основі якого створюється нова — буржуазна — культура, в якій експериментальна наука поступово захоплює домінуючі позиції. Це виявилось вже на початку століття, коли наукові дисципліни зайняли рівноправне місце у програмі викладання і стали незалежними від релігії та філософії. Вчений перестає цікавитись метафізичними проблемами й цілком присвячує свою діяльність дослідженню природи.

Для вирішення техніко-економічних завдань, що ставилися перед наукою, вимагався новий підхід до явищ природи. Треба було дослідним шляхом встановити взаємозв'язки між формами енергії і руху, хімічними речовинами, видами рослин і тварин. Нагромадженню знань сприяли розвиток міжнародної комунікації і торгівлі, дослідження та освоєння нових регіонів земної кулі. Картина природи ставала більш повною, вчені відкривали все нові ланки в системі просторових та часових взаємозв'язків природи. В різних галузях математики і природознавства здійснюються основні відкриття (Лобачевський, Лаплас, Гаус, Фарадей, Ампер, Джоуль, Гельмгольц та ін.). Численні географічні експедиції не тільки дозволяють краще пізнати земну кулю, але і сприяють зміні у світогляді людей. Звіти географів, натуралістів, записки мандрівників в перші десятиліття XIX ст. стають помітною частиною духовного життя, впливають на вироблення естетичних уявлень. Наприклад, дослідження Александра Гумбольдта в Південній Америці збагатили природничі науки і — завдяки науково-художньому стилю його робіт й імпазантності його різнобічної особистості — допомогли утвердженню літературного романтизму. У 1830-40-і роки зростає інтерес митців до розвитку науки, особливо до відкриттів і гіпотез еволюційної теорії (Ламарк, Жозеффура, Сент-Ілер, Бер та ін.), що сприяє становленню реалізму.

Наука впливає на культуру і прямо, і через узагальнюючі наукові досягнення й філософські системи. На початку епохи у філософії панували ідеалістичні системи (Фіхте, Шеллінг), що виникали в руслі німецької класичної філософії, вершиною якої стало вчення Георга Гегеля (1770-1831) і розроблений ним діалектичний метод. Його центральне поняття — розвиток — є характеристикою діяльності Абсолюту (Світового Духу), його понадчасового руху у

сфері чистої думки у висхідному ряді все більш конкретних категорій (буття, ніщо, становлення; якість, кількість, міра; сутність, явище, дійсність, поняття, об'єкт, ідея, що завершується абсолютною ідеєю). Його переходу у відчужений стан інобуття — у природу, його повернення до себе в людині у формах психічної діяльності індивіда (суб'єктивний дух), надіндивідуального «об'єктивного духу» (право, мораль і «моральність» — родина, громадянське суспільство, держава) і «абсолютного духу» (мистецтво, релігія, філософія як форми самосвідомості духу). Протиріччя — внутрішнє джерело розвитку, описуваного у вигляді триади: тезис (вихідний момент), антитезис (перехід у протилежність, заперечення), синтез протилежностей у новій єдності (зняття, заперечення заперечення). Згідно Гегеля, історія — це «прогрес духу у свідомості свободи», послідовно реалізований через «дух» окремих народів. Здійснення демократичних вимог мислилося Гегелем у вигляді компромісу зі становим ладом, у рамках конституційної монархії. Головний пафос філософії Гегеля полягає у визнанні логічної «прозорості» світу, вірі в силу раціонального початку і світовий прогрес, діалектичність буття й історії.

У наступні десятиліття посилюється вплив матеріалізму, найвідомішим представником якого був Людвіг Фейєрбах (1804-1872). Головною справою його життя була непримиренна боротьба з релігією. На протигагу гегелівської філософії релігії Фейєрбах розглядав філософію у релігію як світорозуміння, що взаємно виключають одне одного. Причиною живучості релігійних вірувань є не тільки обман, що використовує неучтво; реальна причина релігії корениться в «природі людини» й умовах її життя. Першоджерело релігійних ілюзій Фейєрбах вбачав у почутті залежності, обмеженості, безсилля людини стосовно невіддільних її волі стихій і сил. Безсилля шукає вихід у породжуваних фантазією надіях і розраді — так виникають образи богів як джерела здійснення людських сподівань. Бог, будучи проєкцією людського духу, відчужується від останнього, об'єктивується, йому не тільки приписують самостійне існування, але перетворюють з творіння людини в її творця, у першопричину всього існуючого і ставлять саму людину в залежність від вигаданої нею «вищої істоти». Релігія, на думку Фейєрбаха, паралізує прагнення людини до кращого життя в реальному світі і до перетворення цього світу, підмінює його покірним і терплячим чеканням прийдешнього надприродного воздаяння. Відкидаючи релігійний культ, мислитель протиставляв йому культ людини, твердячи, що «людина людині — бог».

Інший напрямок філософської думки того часу — *позитивізм**, цінував як достовірне (позитивне) тільки знання, отримане спеціальними науками, і заперечував необхідність загального філософського методу. Згодом позитивізм виявив свою обмеженість, але спочатку пафосом науковості, дискредитацією спекулятивної філософії він приваблював багатьох митців, які прагнули звільнення від ще сильної і в суспільному житті, і в гуманітарних науках релігійної метафізики.

Страждання і боротьба робітничого класу породили теорії утопічного соціалізму, котрі зробили суттєвий вплив на суспільну свідомість свого часу. Французький мислитель Анрі де Сен-Симон (1760-1825) побудував свою концепцію на ідеях *деїзму**. Всесвіт утворюється рідкою і твердою речовинами й усі явища, процеси і об'єкти природи (людина в тому числі) є продуктами їх взаємодії, але єдність Всесвіту ґрунтується на законі всесвітнього тяжіння, за допомогою якого Бог керує Всесвітом. Обожнюючи науку і вчених (в Ньютоні він бачив пророка), Сен-Симон, тим не менше, критикував їх за сліпу довіру емпіризмові, розрізненість і спеціалізацію знань, дорікаючи в абсолютизації аналітичного методу пізнання. Він вважав найбільш плідним синтетичний метод, що дозволяє об'єднати природничі дисципліни й суспільствознавство, створити єдину науку, здатну стати інструментом перебудови природи і суспільства. Вважаючи, що людство переживає кризу, мислитель закликав приділяти більшу увагу «науці про людину» — *антропології**, а також моральним і політичним наукам, які він реко-

мендував трансформувати за зразком природничих наук і зробити «позитивними», тобто такими, що оперують достовірним і точним знанням, для чого вони повинні спертися на фізіологію. Історію він кваліфікував як прогрес, критеріями якого розглядав щастя більшої частини людства, реалізацію своїх здібностей обдарованими людьми, ріст населення, розвиток науки і цивілізації. Рушійну силу прогресу Сен-Симон бачив у розвитку розуму, в еволюції науково-філософських і морально-релігійних ідей, що спричиняють зміну віджилих суспільних порядків. Творцем монотеїстичної релігійно-філософської системи мислитель оголошував Сократа (він вважав його самим геніальним з людей), а її вищою формою — християнство.

Сен-Симон сформулював закон чергування теологічної, метафізичної і наукової стадій розвитку людства. Основна колізія сучасного суспільства, на його думку, полягає у протистоянні теологічно-феодальній системі, представленій класом дворянства і науково-індустріальної системи, представленій класом «індустріалів» (до нього він зараховував підприємців, робітників, ремісників, селян та ін.). Натомість «буржуа» (юристи, незнатні військові, незнатні землевласники й ін.) займають проміжну позицію між дворянами та «індустріалами». Критичний пафос Сен-Симона був спрямований проти дворянства і духівництва, феодальної і наполеонівської знаті, в яких він бачив паразитів і ледарів, що перешкоджають прогресу. «Індустріали» в союзі з «ученими» і «художниками», складаючи 24/25 нації, є творцями всіх багатств суспільства, зосереджують в собі всі таланти і здібності нації, влада ж знаходиться в старій і новій знаті. Влада шляхом просвіти й переконання народів й монархів повинна бути віддана «індустріалам». Індустрія, наука і мистецтво прокладуть шлях безмежному прогресу. За Сен-Симоном, в індустріальному суспільстві повинні бути введені загальна обов'язкова праця, суспільно-планова організація виробництва, принцип заняття посад і виконання функцій згідно здібностей, скасований інститут спадщини. Приватна власність і прибутки підприємців, що трансформуються у свого роду суспільних уповноважених, зберігаються, так само як і монархія, в якій Сен-Симон бачив союзника в боротьбі із паразитичними класами. Метою перетворень вважав благоденство самого чисельного незалежного класу — пролетаріату, в інтересах якого слід встановити максимально можливу, хоча і не абсолютну рівність. Морально-ідейним прапором нового суспільства повинно стати оновлене християнство, що, поширившись на всю планету і переборюючи однобічність і недоліки католицизму і протестантизму, зробити своїм основним принципом гасло: «Усі люди — брати».

Другий французький утопіст Шарль Фур'є (1772-1837) поділяв історію суспільства на п'ять періодів: едемизм (зелений рай), дикість, патріархат, варварство і цивілізація. Теоретично людство вже досягло рівня цивілізації — тобто епохи гармонії та щастя. Проте на практиці життя людей не поліпшилося — навпаки, стало біднішим і драматичнішим. Причини цього мислитель вбачав у природі капіталізму, в поділі суспільства на багатих і бідних, в експлуатації бідняків. Вивчаючи капіталістичне суспільство, Фур'є відкрив суперечності в самих основах цього суспільства. Він наполягав на потребі запровадити такий соціальний лад, що усунув би суперечливість, алогічність розвитку цивілізації. На думку Фур'є, цьому могло сприяти створення трудових асоціацій — фаланг. Фаланги налічують до 1500 членів, керують ними ареопаги — спеціальні ради, які спрямовують життя й діяльність людей. Кожен член фаланги має повну свободу задоволення пристрасей, змагається за краще виконання дорученої колективом справи. «Трудові армії» перетворюють планету, вдосконалюють її ландшафт. Ш. Фур'є мріяв про планету Земля без кордонів, з єдиною мовою та загальнолюдською культурою.

Англійський соціаліст-утопіст Роберт Оуен (1771-1858) намагався теорію поєднати з практикою. Як теоретик, він різко критикував «нерозсудливість» буржуазного суспільства, виступав за скасування приватної власності, висував і обґрунтовував ідею «розумного суспільства» — соціалізму. Найважливішими рисами нового суспільства мало бути спільне володіння засобами виробництва, рівність прав і колективна праця.

Своєрідним синтезом утопічного соціалізму, філософії Гегеля і позитивізму стало вчення німецького мислителя Карла Маркса (1818-1883), найвизначнішого з усіх соціалістичних мислителів. Сам він характеризував свою концепцію як «матеріалістичне розуміння історії» і стверджував, що ключем до збагнення людської культури й історії є «виробнича діяльність». У трактаті «Капітал» він підсумував погляд на працю як інструмент творення людиною самої себе. Стало класичним коротке формулювання суті історичного матеріалізму: «У суспільному виробництві свого життя люди вступають у певні, від їхньої волі незалежні відносини — виробничі відносини, що відповідають окремій ступіні розвитку їх матеріальних продуктивних сил. Сукупність цих виробничих відносин складає економічну структуру суспільства, реальний базис, на якому підноситься юридична і політична надбудова і якому сприяють певні форми суспільної свідомості. Спосіб виробництва матеріального життя обумовлює соціальний, політичний і духовний процеси життя. Не свідомість людей визначає їх буття, а, навпаки, їх суспільне буття визначає їхню свідомість».

Маркс особливо цікавився переходом від феодалізму до капіталізму. Деякі із самих яскравих сторінок «Капіталу» присвячені *первісному нагромадженню капіталу**, що створив буржуазію — клас, який монополізував власність на суспільні засоби виробництва. Ключ до розуміння капіталістичної системи, на думку Маркса, полягає в тому, що обмін грошима і послугами між капіталом і працею є нерівноправним обміном: капіталіст експлуатує робітників, які повинні працювати більше, ніж потрібно для простого відшкодування вартості життя — їжі, одягу, житла для них та їхніх родин. Норма прибутку капіталістів має тенденцію до зниження, тому що конкуренція змушує їх замінити людську працю машинами, які обходяться дешевше, але не створюють додаткової вартості. У результаті посиленої експлуатації доходи робітників зменшуються, а конкуренція постійно загрожує безробіттям. Маркс пророкує: «Централізація засобів виробництва й усупільнення праці досягають такого пункту, коли вони стають несумісними з їх капіталістичною оболонкою. Вона вибухає. Б'є година капіталістичної приватної власності. Експропріаторів експропріують».

Процес руйнування капіталістичної системи не є, однак, автоматичним, він вимагає революційного акту, в якому пролетаріат скине існуючу державу і скасує приватну власність і класи. Істотну роль повинна зіграти саме політична революція, оскільки держава — головний інститут капіталістичного суспільства. Політична влада, по Марксу, — організована сила одного класу для придушення ігнолення іншого. «Сучасна державна влада — не що інше, як комітет, керуючий загальними справами всього класу буржуазії». У ході історії кожен спосіб виробництва — рабовласницький, феодальний і капіталістичний — породжує відповідні політичні організації для захисту інтересів правлячого класу. Велика промисловість і загальна конкуренція сучасного капіталізму створили сучасну ліберально-демократичну державу, що дозволила буржуазії найбільш ефективно проводити в життя свої класові інтереси.

Маркс очікував, що пролетарська революція відбудеться в індустріалізованих країнах Західної Європи, хоча наприкінці життя припустив, що Росія може минути капіталістичну стадію розвитку і побудувати комунізм на базі традиційної селянської громади. Така революція повинна бути насильницькою, хоча деякі країни (Великобританія або США), на його думку, могли б прийти до соціалізму і мирним шляхом. Також Маркс накидав грубими штрихами концепцію посткапіталістичного суспільства. Комунізм неможливо здійснити відразу після революції, оскільки «між капіталістичним і комуністичним суспільством лежить період революційного перетворення першого в друге. Цьому періоду відповідає і політичний перехідний період, і держава цього періоду не може бути нічим іншим, крім як революційною диктатурою пролетаріату». Маркс мав конгеніального співавтора — німецького мислителя Фрідріха Енгельса (1820-1895), що після його смерті підготував до друку й опублікував більшість його праць.

Основні напрямки художньої культури. У загальній картині XIX ст. простежуються два процеси: розвиток національних й утворення регіональних (тобто об'єднуючих ряд країн і народів) художніх культур. Розвиток національних літератур і мистецтв був обумовлений зміцненням націй; утворення регіональних літератур і мистецтв було викликано однорідністю соціально-економічної системи і широким розвитком різноманітних зв'язків між окремими групами країн. Також у XIX ст. проявлявся загальний закон нерівномірності суспільного розвитку. Серед європейських капіталістичних країн були в цей час передові, такі як Франція, Англія, були й відсталі, наприклад Іспанія. В одних країнах Європи національні культури бурхливо розвивалися, в інших тільки починали складатися. Але загальний напрямок процесу був тим самим: на тому чи іншому рівні, тими чи іншими темпами література і мистецтво навіть у країнах, що відстали від світового капіталістичного розвитку неухильно йшли до національного етапу свого існування або утверджувалися на цьому шляху.

Загальною рисою розвитку світової культури в XIX ст. був ріст міжнародного культурного обміну. Він відбувався завдяки стрімкому розвитку світових економічних контактів, а також удосконалюванню засобів транспорту, зв'язку і взаємній інформації. Скликались перші міжнародні конгреси, влаштовувались перші міжнародні виставки, розширювалося число перекладних видань, збільшувалась кількість людей, що вивчали іноземні мови. В цих умовах скорочувалися відстані, послаблялися перешкоди державних кордонів, розширювався кругозір художників. Література і мистецтво Європи проникали в країни Азії й Африки. Посередниками служила спочатку нечисленна, але надалі усе більш зростаюча числом і впливом молода буржуазна інтелігенція Сходу, особливо та її частина, що одержала освіту безпосередньо в західних країнах. Нерідко в східні країни, де ще цілком панували література і мистецтво, властиві епосі феодалізму, з'являлися прозаїки і поети, що прагнули писати так, як писали чергові законодавці літературної моди у Франції чи Англії.

Однак процес світового культурного обміну йшов і в зворотному напрямку. Їте в дуже важливий момент свого творчого життя створив «Західно-східний диван», з появи якого встановлюється його новий поетичний стиль. «Східні мотиви» Гюго відкрили еру романтизму у французькій поезії; без «Східних поем» не можна уявити собі Байрона. Арабські сюжети зіграли величезну роль у формуванні французького романтичного живопису. У 1860-х рр. європейське мистецтво починає зазнавати впливу японського мистецтва. Специфічні лади східної музики, перенесені на європейський ґрунт, створили в музиці багатьох композиторів Європи так званий «східний стиль». Таким чином, обмін культурними цінностями, який мав місце й у більш ранні епохи світової історії, розгорнувся у XIX ст. з особливою силою. Втім, тепер країни Європи, що значно випередили Схід у матеріально-технічному розвитку, нав'язували культурі Сходу більше, ніж брали від неї. Недарма в країнах Азії відбувався процес, що одержав назву «європеїзація». У цілому розвиток літератури і мистецтва в країнах Європи проходив у XIX ст. під знаком боротьби і послідовної зміни трьох основних художніх напрямків: класицизму, романтизму і реалізму.

У своїй політичній боротьбі революційні буржуа і плебеї у Франції як у десятиліття, що передували революції, так і в бурхливій 1789-1799 рр. широко використовували античні традиції, ідеологічну спадщину і зовнішні форми римської демократії. У класично строгих традиціях Римської республіки діячі політики і культури буржуазного суспільства знайшли ідеали і художні форми, ілюзії, необхідні їм для того, щоб приховати від самих себе буржуазно-обмежений зміст своєї боротьби, щоб удержати свою насагу на висоті великої історичної трагедії. Але не тільки прихильники буржуазного шляху розвитку посилалися на традиції класичної стародавності: ті, хто з ними сперечався також широко застосовували в соціально-політичних концепціях, у мистецтві і літературі ідейно-естетичну спадщину стародавніх греків і римлян. Так на рубежі XVIII—XIX ст. у європейській літературі і мистецтві стався новий тип

*класицизму**, новий за своїм ідейним і соціальним змістом у порівнянні з класицизмом XVII і XVIII ст.

Мистецтво класицизму епохи буржуазної революції було строго раціоналістичним, тобто вимагало повної логічної відповідності всіх елементів художньої форми гранично ясно вираженому задуму. Характерною для класицизму рисою була непорушність певних естетичних норм. Вони ґрунтувалися на цітких увявленнях про піднесене і низьке, прекрасне і потворне. При цьому рішуче виключалося змішання різнорідних елементів, таких, наприклад, як трагічне і комічне, пафос і жарт, величні (історичні чи міфологічні) й незначні (тобто особисті, приватні) події і проблеми. У всіх областях художньої творчості класицистів переважали сюжети, в яких втілювалася ідея про необхідність підпорядкування приватних, індивідуальних інтересів окремих осіб інтересам держави, суспільства, політичного чи релігійного руху.

Майже одночасно з новим класицизмом виникав, розвивався і, зрештою, в ряді країн рішуче відтіснив його у всіх областях новий напрямок мистецтва — *романтизм**. Його передісторія зв'язана з першою серйозною кризою буржуазної суспільної свідомості, що вибухнула ще в надрах феодального суспільного ладу в останній період Просвітництва і проявилася в теоріях і творчості Руссо, англійських і французьких сентименталістів і німецьких літераторів «бурі й натиску». Але романтизм власне як ідеологія певної частини дворянської і буржуазної інтелігенції і як новий своєрідний напрямок у мистецтві і літературі виник уже після подій 1789-1799 рр., ставши вираженням розчарування широких суспільних кіл у соціальних результатах Французької революції.

Основними рисами романтичного мистецтва стали насамперед: відраза до буржуазної дійсності, рішуче відмова від раціоналістичних принципів Просвітництва і класицизму у всіх його проявах, недовіра до того культу розуму, що був характерний для просвітителів і успадкований від них письменниками нового класицизму. На протипагу суспільно-політичним ідеалам класицистів романтики висували нових героїв — бунтівливих індивідуалістів, непримиренно ворожих своєму середовищу, що слідують невтримним стихійним поривам пристрастей і зневажають всяку холодну безпристрасність. Відкидаючи сучасну їм буржуазну дійсність, романтики заперечували необхідність і навіть можливість об'єктивного художнього відображення цієї дійсності. Замість цього вони часто проголошували основою всякого мистецтва суб'єктивну сваволу творчої уяви і творчих емоцій художника. Сюжетами для романтичних творів найчастіше обиралися виняткові події, що розгорталися у надзвичайній обстановці. Романтичні герої діяли в умовах фантастично перетвореного Середньовіччя, у країнах, мало порушених буржуазною цивілізацією (Греція, Італія, Іспанія), чи в екзотичних заморських краях. «Надзвичайні герої в надзвичайних обставинах» — так, мабуть, можна коротко сформулювати основний принцип романтичного мистецтва.

Романтизм також не був однорідним. Реакційні романтики, відкидаючи буржуазну дійсність, протиставляли їй ідеалізоване феодальне минуле: Середньовіччя, католицизм, аристократичні ідеали. Прогресивні романтики протиставляли сучасності (яка ними заперечувалась і відкидалась) мрії про кращий світ. Вони зверталися до минулого і до далеких країн не в пошуках феодальних чи релігійних утопій, а в прагненні відшукати живі джерела справді народних моральних і естетичних ідеалів. У кінцевому рахунку романтична критика буржуазної цивілізації виявилась суперечливою, непослідовною і неспроможною. Але в той же час вона будила до життя дуже багато здорових, творчих сил, значно розширювала коло тем і образів мистецтва і літератури, істотно збагачувала художні засоби. Романтики утвердили в мистецтві багато нового: відтворення індивідуальних особливостей психології і характерів, скарби народної поезії, місцевий колорит різних країн. У справжніх художників романтична втеча від дійсності була не еґотичною естетською самоціллю, а насамперед засобом для пошуків суспільної, моральної і художньої правди.

Романтизм XIX ст. не залишився тільки надбанням істориків літератури й укладачів хрестоматій. Романтичне мистецтво крилатої мрії і невтримної поетичної уяви, мистецтво, яке сміливо прибігає до різних, несподіваних контрастів, що сполучає натхненний пафос і ніжну ідилію з зухвалою іронією і гротескною карикатурою, — таке мистецтво знову і знову оживає як супутник чи безпосередній учасник розвитку нового, реалістичного мистецтва.

*Реалізм** XIX ст. виростав, освоюючи найбільш плідні ідейно-естетичні традиції попередніх і сучасних йому художніх напрямків, насамперед нового класицизму і романтизму, разом з тим переборюючи їх обмеженість. Класицизм тяжів до відображення об'єктивного реального світу, виходячи з того, що це можливо тільки на основі цілком певних, заздалегідь даних абсолютних критеріїв істини і краси. Мистецтво класицизму могло узагальнювати реальну дійсність, але не в типових, а в ідеалізованих чи умовно схематичних образах, або надзвичайно піднесених, або принижених. Романтизм прагнув відсторонитися від навколишньої дійсності, суб'єктивно перетворювати її. Романтики то зовсім заперечували об'єктивну реальність світу, то покладали неможливим і зайвим її об'єктивне відтворення засобами художньої творчості. Але саме тому, що романтики відкидали самий принцип заздалегідь заданих логічних і естетичних критеріїв й відважно прагнули зображувати внутрішньо суперечливі, надзвичайні явища живої дійсності, їх твори нерідко втілювали і правду життя. Не прагнучи осягти і відтворити загальні закономірності суспільного життя, романтики з тим більшим захопленням зверталися до проблем приватних, індивідуальних, до внутрішнього світу людських думок, пристрастей і настроїв.

Реалізм на відміну від романтизму прагнув до відображення реального світу. На противагу ж класицизму він не спирався на заздалегідь установлені уявлень про цей світ. Основою реалістичного мистецтва стало безпосереднє, живе і неупереджене сприйняття і правдиве відображення реальної дійсності. Великі художники-реалісти XIX ст. з нещадною правдивістю зображували виразки і пороки буржуазного суспільного ладу і буржуазної моралі, хоч іноді відчували утруднення в утвердженні позитивного суспільного ідеалу і нерідко не бачили шляхів його досягнення. Художники-реалісти, узагальнюючи живу дійсність, створювали типові характери в типових обставинах. Художнє узагальнення і типізацію вони здійснювали в яскравому і конкретному індивідуалізованому образах, глибоко проникаючи в психологію окремих людей, у сутність розвитку суспільних і особистих відносин між людьми. У реалістичному мистецтві були розвинені істотно нові засоби художнього відображення дійсності. Художники-реалісти усвідомлювали і зображували у своїх творах залежність людських доль, нравів і психології від конкретних історичних умов, від суспільного середовища, вони прагнули можливо глибше проникати у внутрішній світ думок і почуттів, пізнавати непослідовні, суперечливі особливості людських характерів, часто відображаючи не тільки постійні, сформовані якості, але і розвиток, становлення характерів.

2. Культура Франції XIX ст. Розвиток культури в роки *Великої Французької буржуазної революції** проходив під знаком революційного класицизму. Стиль промов ораторів і декретів Конвенту, грандіозні національні свята, твори поетів, що складала оди, гімни і дифраамби, — усе це було пронизано духом наслідування Античності. У строгих формах античного мистецтва виражалися ідеали промадянськості і патріотизму, що надихали діячів буржуазної революції. Одним з відомих поетів революції був Екушар Лебрен. У своїх одах, написаних у душі Піндара, він оспівував боротьбу французького народу проти феодальних владик і чужоземного деспотизму. Марі Жозеф Шеньє був автором гімнів, що виконувалися у дні свят, а також трагедій революційно-патріотичного змісту. Інший характер мала поезія його брата — Андре Шеньє, самого яскравого французького лірика цього часу. На відміну від суворого класицизму якобінців Андре Шеньє бачив в античному мистецтві не тільки втілення чесноти і свободи,

але і торжество почуттєвого земного початку. У своїх еклогах і елегіях він прославляє радості земної любові і насолоду життям.

Література. Основним напрямком французької літератури першої третини XIX ст. був *романтизм**. На ранньому етапі його розвитку періоду Імперії і Реставрації центральне місце в романтичному русі займав Франсуа Рене де Шатобріан (1768-1848), письменник, що представляв консервативне крило цього руху. В роки революції Шатобріан — учасник воєн проти французької республіки, а в роки Реставрації — реакційний політичний діяч. Усе написане ним являє собою полеміку з ідеями Просвітництва і революції. Його трактат «Дух християнства» (1802) прославляє «красу релігії» і обґрунтовує думку про те, що католицизм — найпрекрасніша з релігій — повинен бути основою і змістом мистецтва. У цей трактат автор включив дві повісті — «Атала» і «Рене», в яких він полемізує з ідеями просвітителя Руссо. Шатобріан вважав, що людина не може знайти спасіння у лоні природи, тому що і тут вона залишається жертвою своїх пороків і пристрастей. Порятунком лише у зверненні до релігії, до чистої, простодушної віри, не замуленої філософською *рефлексією**.

На протривагу Шатобріану Жермена де Сталь (мадам де Сталь, 1766-1817) була прихильницею ліберальних ідей. Перебуваючи на протязі всього свого життя у центрі соціально-політичних та ідейних борінь епохи, вона перейняла від просвітителів їх піднесений космополітичний демократизм й антифеодальний пафос, а тому їй виявились близькими буржуазно-демократичні лозунги Французької революції. Не прийнявши якобінського терору (див. *Якобінці**), вона в той же час зберегла віру в ідеали революції й рішуче виступила згодом як проти термідоріанства, так і проти наполеонізму, розглядаючи Наполеона як душителя демократичних свобод. У своїй власній творчості мадам де Сталь сплавляє романтичні ідеї й мотиви з просвітницькими й сентименталістськими. Обидві героїні романів «Дельфіна» (1802) й «Корінна, або Італія» (1807) являють собою натури пристрасні й почуттєві, але вони усвідомлюють, що глибина їх почуттів одночасно є і благословенням, і прокляттям; їх кентузіазм дає їм безцінне відчуття повноти й гідності буття, але він же робить їх легко вразливими для обтяжень побуту з його соціальними й моральними умовностями. Ці твори вселяли в уми сучасниць уявлення про нову жінку, що не менше, ніж свободу, цінує піднесену любов-пристрасть.

До лінії, що була почата Шатобріаном, приймає творчість Альфреда де Вінї (1797-1863), автора поем і драм, а також історичного роману «Сен-Мар» (1826), присвяченого зображенню дворянської змови проти кардинала Рішельє. Репутацією поета-мислителя він зобов'язаний насамперед збірнику «Долі», в якому він викриває все, що в устрої Всесвіту вороже людській особистості: безпринципних політиків («Сен-Мар»), юрбу і владу, якими б вони не були («Стелло» і «Дафна»), жіночу невірність («Гнів Самсона»). З особливим трагізмом сприймає він байдужість Провидіння, що мовчить перед лицем страждань («Гефсиманський сад»), такого ж холодного і байдужого, як сама природа («Будинок пастуха»). Його віри в Бога вистачає лише на те, щоб посилати небу докори. Страждаючи від власного скептицизму, Вінї проголошує чисто людські цінності: честь, милосердя, любов до прекрасного. Його остання поема оспівує Святий Дух, що, по-суті своїй, є дух людський, поставлений на місце Бога — «Чистий дух» (1864). Було б однак неправильно вважати Вінї тільки філософом. Його твори — плід не стільки філософських роздумів, скільки трагічного сприйняття життя. Розбита любов, неправильно зрозуміла добра воля, змучена свідомість воїна, що ненавидить війну, але продовжує битися, — усе це більше, ніж просто ідеї: тут з'являється зранене почуття і душа, що мучиться докорами сумління. Під знеособленою маскою символів, представлених у загальнолюдському масштабі, ховаються болісні внутрішні протиріччя свідомості самого Вінї, і його творчість є спроба їх розв'язати.

Особливе місце у французькому романтизмі займає Альфред де Мюссé (1810-1857). У своїй першій книзі віршів «Іспанські й італійські казки» він в іронічному тоні трактує романтичні мотиви, якими знижуючи й висмілюючи їх. Мюссé був також автором драм і комедій у прозі, в яких він малює образ молодого чоловіка, невдоволеного дійсністю, який відчуває розлад із сучасним йому світом, але не здатен остаточно порвати з ним. У романі «Сповідь сина віку» (1835) Мюссé прямо говорить про свого героя, як про представника покоління 1830-х рр. Трагедія цього покоління полягала в тому, що воно, глибоко розчарувавшись в прозаїчній дійсності буржуазної Франції, не бачило реальних перспектив боротьби з нею.

Після липневої революції 1830 р. творчість деяких представників романтизму зливається з демократичними й утопічними напрямками суспільної думки. Самими яскравими представниками цього романтизму були Гюго і Жорж Санд. Віктор Гюго (1802-1885) пройшов складний шлях розвитку. В молодості він освітував лілії Бурбонів і католицьке благочестя, за що король Людовік XVIII призначив йому річну пенсію у розмірі 1200 ліврів. Незважаючи на це, з середини 1820-х рр. він стає прибічником ліберально-демократичних ідей. У передмові до своєї п'єси «Кромвель» (1827) Гюго сформулював принципи нової, романтичної драматургії. Він нападає на правило «трьох єдностей» і виступає проти строгого розмежування жанрів, властивого *класицизму**. Оголошуючи Шекспіра «богом театру», Гюго вимагав свободи і природності, дотримання «місцевого колориту», поєднання трагічного і комічного. У 1831 р. він пише роман «Собор Паризької Богоматері». Похмурий вигляд собору втілює феодальне Середньовіччя, царство гніту і фанатизму. Але собор вабить до себе поета і як чудовий пам'ятник мистецтва, створений генієм народу. Життя, зображене в романі, насичене соціальними контрастами: пригноблена маса представлена образами потворного Квазімодо й ідеалізованої в сентиментальному дусі Есмеральди. Персонажі роману змальовані за допомогою романтичної символізації: це виняткові характери в надзвичайних обставинах; емоційні зв'язки виникають між ними миттєво, а їхня загибель обумовлена роком, що служить способом пізнання дійсності, тому що в ньому відображається неприродність «старого ладу», ворожого людській особистості.

Після поразки революції 1848 р. і встановлення режиму Наполеона III, Гюго був змушений на 19 років покинути батьківщину. В цей період він написав найвизначніші свої твори. У 1862 р. він публікує роман «Знедолені», що торкається самих гострих соціальних проблем XIX ст. Всесвітню популярність одержали такі персонажі, як шляхетний каторжник Жан Вальжан, засуджений за крадіжку буханця хліба, що перетворився в звіра і відродився до нового життя завдяки милосердю доброго єпископа; інспектор Жавер, що переслідує колишнього злочинця і втілює собою бездушне правосуддя; жадібний трактирник Тенардьє і його дружина, які знущуються над сиріткою Козеттою; закоханий в Козетту юний ентузіаст-республіканець Маріус. Автор показує, що причиною падіння героїв є соціальна несправедливість і пороки буржуазного суспільства. При всьому цьому Гюго вірить у можливість морального переродження людини під впливом гуманності і милосердя. Історія Жана Вальжана розкривається на широкому суспільному фоні. Гюго описує, наприклад, барикадні бої в Парижі у 1832 р. Симпатії письменника на стороні повсталого народу, він передає пафос боротьби, створює чарівні образи повсталих, серед яких виділяється паризьке хлопча Гаврош — живе втілення революційного духу народу.

Роман «Трудівники моря» (1866) відображає перебування Гюго на Нормандських островах: головний герой книги, наділений кращими рисами національного характеру, виявляє надзвичайну стійкість і завзятість у боротьбі з океанською стихією. У романі «Людина, що сміється» (1869) письменник звернувся до історії Англії поч. XVIII ст. В основі сюжету лежить історія лорда, у ранньому дитинстві проданого торгівцям людьми (компрачкосам), які перетворили його обличчя у вічну маску сміху. Він колесить по країні як мандрівний актор разом зі

старим, що його прихистив, і спіною красунею, а коли йому повертають титул, виступає в палаті лордів з полум'яною промовою на захист знедолених під зневажливий регіт аристократії. Покинувши далекий йому світ, він вирішує повернутися до колишнього мандрівного життя, але смерть коханої приводить його в розпач, і він кидається в море.

Видною представницею демократичного напрямку в романтизмі була баронеса Дюдеван (1804-1876), яка писала під псевдонімом Жорж Санд. У її численних романах і повістях ідеї звільнення особистості (у тому числі емансипація жінки), демократизм і реалізм поєднуються з соціально-утопічними поглядами. У 1832-33 рр. виходять романи «Індіана», «Валентина» і «Лелія», в яких Жорж Санд пристрасно захищає права пригнобленої суспільством жінки і виступає за свободу кохання. Ці твори одразу зробили письменницю знаменитою і заволоділи увагою численних читачів і читачок усю Європою. Цьому сприяли захопливість сюжету, дивовижно тонке ліричне відчуття пейзажу і блиск красномовства. Однак Жорж Санд займали не тільки жіночі проблеми і психологія любові. Баронеса була революціонеркою за темпераментом, їй були близькі соціалістичні *утопії** того часу, що відобразилося в романах «Жак» і «Орас». Праця, мистецтво, любов, свобода існування у вільному світі — тема і її так званих «сільських» романів «Жанна» і «Маленька Фадетта». Це вища мета і її найкращих романів «Консуело» (1843) і «Графиня де Рудольштадт» (1844). Слідом за сен-симоністами і християнськими соціалістами Жорж Санд проповідує зміякшення соціальних протиріч і змішання класів через любовні і шлюбні союзи.

Франція, що пройшла з кінця XVIII і до середини XIX ст. через три революції, стала батьківщиною бойової політичної поезії. Одним з її творців був П'єр Беранже (1780-1857), що завоював популярність сатирою на наполеонівський режим («Король Івето», 1813). Він зумів підняти фольклорний куплет на висоту професійного мистецтва. Пісні Беранже, перейняті революційним духом, гумором, оптимізмом, плебейською прямоотою, набули широкої популярності. У задикуватих піснях він висміював дворян, що повернулися з-за кордону і мріяли відновити старі порядки, есзівтів, що підняли голову у Франції. У 1821 і 1828 рр. поет потрапив до в'язниці, обвинувачений у зневазі релігійної і суспільної моралі (пісні «Капуцини», «Ангел-хранитель»), а також в образі короля («Наваррський принц», «Біла кокарда»). Революція 1830 р. принесла поету глибоке розчарування. Його пісні були спрямовані тепер проти багатіїв і процвітаючих міщан. Різно критичне ставлення до буржуазії викликало в Беранже інтерес до утопічного соціалізму (вірш «Безумці»).

1830-40-і рр. в літературі ознаменовані піднесенням *реалізму**. В цей період з особливою яскравістю виявилися протиріччя між ідеалами буржуазної демократії і реальною дійсністю, розвитком капіталізму. Зубожіння народних мас, контрасти бідності і багатства, ріст соціальних протиріч: все це було карикатурою на політичні обіцянки буржуазії — свободу, рівність і братерство. Правдиве відображення цих протиріч склало головний суспільний зміст критичного реалізму цієї епохи, що нашла вище вираження в романі.

Одним з найбільших представників критичного реалізму був Фредерік Стендаль (1783-1842). Послідовник просвітителів XVIII ст., він стояв особливо близько до Гельвеція, успадкувавши його вчення про пристрасті, що є джерелом багатства внутрішнього життя людини. Стендаль схилився перед людьми з активним, сильним характером, далеких від дрібязкових інтересів епохи Реставрації і липневої монархії. Таких героїв він знаходив серед діячів італійського Ренесансу («Італійські хроніки»), у Шекспіра, а в сучасності — лише серед деяких пристрасних натур, здатних відчувати злиденність оточення і жагуче ненавидіти його. У чудовому романі «Червоне і чорне» (1830) Стендаль зображує французьке суспільство періоду Реставрації. Герой книги Жюльєн Сорель, плебей за походженням, є палким шанувальником наполеонівської епохи, яка, на його переконання, відкривала для талановитої людини з низів можливість пробити собі дорогу в житті. В роки Реставрації ці можливості вкрай звузилися.

Людина з піднесеною і чуттєвою душею, Жюльєн готовий на все, щоб перемогти закостеніле суспільне середовище. Але йому не вдається досягти обраної мети. Панівні класи засудили плебея, що повстав проти свого приниженого становища. В останньому слові обвинувачуваного Сорель сам виносить суворий вирок своїм суддям і суспільству, що його засудило. Дія іншого роману «Пармська обитель» відбувається при дворі маленького італійського князівства. На цьому фоні письменник малює яскраві і незалежні характери, усією своєю істотою ворожі мізерності навколишнього світу. Трагічна доля розумних, талановитих, глибоко відчувачу ючих людей сама по собі є осудом цієї реакційної епохи.

Творчість Онорé де Бальза́ка (1799-1850) являє собою вищу точку розвитку західноєвропейського критичного реалізму. Бальза́к поставив перед собою грандіозне завдання — намалювати історію французького суспільства від першої Французької революції до середини XIX ст. Як контраст знаменитій поемі Данте «Божественна комедія» Бальза́к назвав свій твір «Людською комедією», яка складається з 90 романів і новел. По-суті, в «Людській комедії» Бальза́к дав чудову реалістичну історію французького суспільства, описуючи у вигляді хроніки, рік за роком, нрави з 1816 по 1848 р. Він змалював напір буржуазії на дворянське суспільство, яке після 1815 р. перешикувало свої ряди і знову, наскільки це було можливо, відновило стару французьку політику. Він показав, як останні залишки цього зразкового для нього суспільства або поступово гинули під натиском вульгарного вискокчи-буржуа, або були ним розбещені. Простежуючи розвиток буржуазного суспільства, автор «Людської комедії» бачить торжество брудних пристрастей, ріст загальної продажності, руйнівне панування егоїстичних сил.

Але письменник не стає в позу романтичного заперечення буржуазної цивілізації, не проповідує повернення до патріархальної застійності. Навпаки, він з повагою відноситься до енергії буржуазного суспільства, захоплюється грандіозною перспективою капіталістичного розвитку. Прагнучи обмежити руйнівну силу буржуазних відносин, що веде до моральної деградації особистості, Бальза́к розвиває своєрідну консервативну *утолію**. Стримати стихію приватних інтересів, з його погляду, може тільки законна монархія, де вирішальну роль грають церква й аристократія. Однак Бальза́к був великим художником-реалістом і життєва правда його творів заходить у суперечність з цією теорією. Намальована ним картина суспільства глибша, правдивіша від тих політичних висновків, які він робив.

У романах Бальза́ка зображена влада «грошового принципу», що розкладає старі патріархальні зв'язки і сімейні узи, яка піднімає ураган егоїстичних пристрастей. У ряді творів він малює дворян, що зберегли вірність «принципу честі», але зовсім безпомічних у вихрі грошових відносин. З іншого боку, він показує перетворення молодого покоління дворян у людей без честі, без принципів (Растіньяк у «Батьку Горію»). Буржуазія також міняється. На зміну купцю старого патріархального складу, «мученику комерційної честі» приходять новий тип безсовісного хижака і користолюбця. У романі «Селяни» Бальза́к показує, як гинуть поміщицькі садиби, а селяни залишаються як і раніше жебраками, тому що дворянські маєтки переходять в руки хижкої буржуазії. Єдині люди, про яких великий письменник говорить з неприхованим замилюванням, — це республіканці, такі як молодий Мішель Кретьєн («Втрачені ілюзії») чи старий дядько Нізерон («Селяни»), безкорисливі і шляхетні герої. Не заперечуючи певної величчя, що проявляється в енергії людей, які створюють основи влади капіталу (навіть у таких демонічних напромаджувачів скарбів, як Гобсек), письменник з величезною повагою ставиться до безкорисливої діяльності в сфері мистецтва і науки, котра змушує людину жертвувати усім заради досягнення високої мети («Пошуки абсолюту», «Невідомий шедевр»).

Видатним письменником-реалістом цієї епохи був і Проспер Меріме́ (1803-1870), що увійшов до історії культури насамперед як майстер новели, лаконічної, строгої, витонченої. Меріме, як і Стендаль, близький до просвітницьких ідей XVIII ст. Один з його перших видат-

них творів, п'єса-хроніка «Жакерія» (1828) присвячена зображенню селянського руху у Франції XIV ст. У єдиному своєму великому романі «Хроніка часів Карла IX» (1829) Меріме малює боротьбу католиків й протестантів і події Варфоломійської ночі. Скептик і вільнодумець, він іронічно ставиться до обох партій і розвінчує фанатичну нетерпимість. Як і романтики, він шукає сильні і яскраві характери в країнах, мало зачеплених буржуазним розвитком, і часто малює людей примітивних, цільних, здатних сильно відчувати. Такі героїні новел «Кармен» і «Коломба», корсиканський селянин Матео Фальконе та ін. Однак, зображуючи романтичних героїв і романтичні ситуації у тверезих спокійних тонах, супроводжуючи їх іронічними коментарями і реалістичною системою мотивувань, письменник переважно переводить дію в реалістичну площину.

Червневі барикадні бої 1848 р. є великою гранню реалізму XIX ст. Революційна роль буржуазії на Заході зіграна й вона виступає тепер як сила, що підтримує існуючий порядок. Це не могло не вплинути на розвиток буржуазної культури. Якщо в області природничих наук і соціології значний вплив завойовує *позитивізм*⁶, то в художній творчості реалізм еволюціонує. Письменники відмовляються від створення могутніх образів, схожих на типи Стендаля і Бальзака. Міняється і структура твору. Композиція наближається до зовнішньої течії життя, тобто до відносно рівної поверхні буржуазного суспільства, його поступової еволюції. Наближаючи мистецтво до життя в його повсякденному вираженні, позбавляючи його останніх елементів умовності, гіперболізації, реалісти 1850-60-х рр. роблять крок вперед у художньому розвитку, але в ідейному відношенні вони поступаються реалізму попереднього періоду.

Найбільший представник нового етапу реалізму Гюстав Флобер (1821-1880) все життя ненавидів буржуазію, вважав її бездарною, дрібязковою, вульгарною, егоїстичною. Разом з тим він презирливо ставився і до народних мас. Флобер не вірив у можливість змінити існуюче становище, він глибоко розчарувався в будь-якій політичній діяльності і вважав її безглуздою. Він закликав художника «піти у вежу зі слонової кістки», присвятити себе служінню красі. Однак, незважаючи на песимістичність своєї позиції, Флобер дав чудове критичне зображення буржуазної вульгарності і, таким чином, не залишився осторонь від суспільної боротьби. Самим значним твором письменника є його роман «Мадам Боварі» (1857), у центрі якого — образ жінки з буржуазного середовища, чия мрійлива уява живилася читанням романтичної літератури. Ідейний зміст роману — розрахунок з романтичними ілюзіями. Дружина пересічного провінційного лікаря Емма Боварі, задихаючись у міщанському середовищі нормандського містечка, намагається всупереч своєму соціальному становищу поводитись як аристократка або героїня роману і, заплутавшись в подружніх зрадах й боргах, кінчає самогубством. Письменник майстерно показує як вульгарність провінційного дрібнобуржуазного середовища (ідеологом якої виступає базика-«прогресист» аптекар Оме), так і неістинну, надуману форму, яку одержують містичні сподівання і високі ідеали Емми, що по-своєму бунтує проти цього середовища. Однак, за усієї тверезості, з якою Флобер ставиться до ідеалів своєї героїні, його глибоко хвилює загибель людини в зіткненні з міщанською дійсністю.

Відчуваючи відразу до соціального оточення, Флобер постійно звертався до історичного минулого, овіяного красою і поезією. Так виникли його роман «Саламбо», присвячений повстанню найманців у стародавньому Карфагені, повісті «Легенда про святого Юліана Милостивця» та «Родіада». У цих творах Флобер з археологічною докладністю відновлює аксесуари віддалених історичних епох, докладно описує їх, однак наділяє своїх героїв психологією людей XIX ст. У романі «Виховання почуттів» (1869) Флобер розробляє тему «молодої людини», продовжуючи в цьому сенсі лінію Стендаля і Бальзака. Але представник нового покоління буржуазії, Фредерік Моро, показаний як людина млява, інертна, нездатна до боротьби й активної діяльності.

Глибоко трагічною фігурою був найяскравіший поет середини століття Шарль Бодлер (1821-1867), що так само, як і Флобер, ненавидів буржуазне суспільство. Він співчутливо малював у своїх віршах бунтарів і богоборців, що піднялися проти існуючого ладу. Бодлер не чужий демократичної симпатії до простих трудівників, він говорить про їх важке існування, але бачить у них лише страждальців, а не борців. Буржуазна цивілізація для поета — умираючий світ, і разом з тим він не може вирватися з його обіймів. Це породжує в його творчості мотиви смерті, гниття, розпаду.

В історію культури Бодлер увійшов, насамперед, як автор поетичної книги «Квіти зла» (1857). Книга поділена на шість розділів, що складають своєрідну автобіографію сучасної душі в її життєвій мандрівці. У першому і найбільшому розділі «Сплін та Ідеал» поета роздирають протидіючі сили: він возносить молитву Богу (духовний початок) і Сатані (тваринний початок) у марному прагненні знайти внутрішню єдність. Сюди ж входять вірші про мистецтво і три знаменитих «любовних цикли». Завершується перший розділ зануренням душі в болото туги чи спліну. У другому розділі «Паризькі картини» поет протягом доби блукає вулицями Парижа, мучачись своїми бідами в атмосфері обтяжливої байдужості сучасного міста. В третьому розділі «Вино» він намагається знайти заспокоєння за допомогою вина чи наркотиків. В четвертому розділі «Квіти зла» описуються спокуси і незліченні гріхи, перед якими він не зміг встояти. В п'ятому розділі «Заколот» — короткий, але запеклий бунт проти своєї долі. Остання глава «Смерть» означає кінець мандрівки. Символом звільнення душі є море, яке одночасно втілює нескінченний і безціпний рух, що не дає спокою і відпочинку. У «Квітах зла» усі речі є символами, причетними до універсальних законів буття, і четвертий сонет глави «Сплін та ідеал» — «Відповідності» — став своєрідним «символом віри» для французьких символістів, що визнали Бодлера своїм учителем.

Театр і драматургія. В історії французької культури XIX ст. одне з перших місць займає театр. Він висунув плеяду видатних драматургів і великих акторів. На французькій сцені склалися й досягли досконалості всі основні художні напрямки мистецтва цього періоду, були розроблені всі театральні жанри, так само як і нові форми організації театральної справи, характерні для буржуазного суспільства з властивим йому законом конкуренції і принципом свободи підприємницької діяльності. Новий приватний, антрепренерський, комерційний театр склався саме у Франції в роки Великої буржуазної революції, що стала найважливішою віхою в історії французького театру. Революція зламала стару систему придворно-бюрократичного керівництва театральним життям, ліквідувала цехові монополії і королівські привілеї, що стали перешкодою для подальшого розвитку професійного театру. На початку 1791 р. Законодавчі збори видали декрет про «свободу театрів», що надав кожному французькому громадянину право відкрити театр і ставити в ньому п'єси будь-яких жанрів під свою особисту відповідальність. Незабаром «свобода театрів» обернулася їх залежністю від буржуазних ділків, що використовували їх з метою збагачення, але спочатку театр став могутнім фактором розвитку революційних ідей.

З перших місяців революції у драматургії й акторському мистецтві почав складатися новий стиль революційного класицизму, що будив героїзм і патріотичні почуття мас за допомогою «заклинань» примар великих громадян Стародавнього Риму і Спарти; їх образи, втілені на сцені, давали високі зразки республіканської доблесті. Крім постановки революційних класицистичних трагедій, *якобінці** в роки своєї диктатури роблять перші спроби творення масового агітаційного театру, що виражає устремління революції. Вони організують великі народні свята, масові спектаклі, заповнені різними алегоричними сценами, пантомімами, процесіями, ораторіями. Тут оспівувалися перемоги революційних військ і розігрувалися фарси, що викривали ворогів революції, обивателів і пристосуванців. Численні декрети Конвенту і Коміте-

ту суспільного порятунку були спрямовані до пошуків театру, що будить революційний героїзм народних мас.

Першою ластівкою революційної драматургії була п'єса Марі Жозефа Шеньє «Карл IX, або Урок короліям». Слідом за тим на сцені з'являються й інші п'єси, що прославляють республіканців і патріотів, бичують королів і аристократію, релігійний фанатизм і неuczтво. Деякі п'єси мали алегоричний характер (наприклад, «Свято Розуму» Марешала, «Свято Верховної істоти» Кювельє). Але революційна весна французького театру була короткочасною. Термідоріанська реакція відродила міщанський сентименталізм із властивим йому прославлянням сімейної моралі. Основним завданням театру періоду Директорії стало приборкання революційних поривів народних мас, навіяння їм переконання в ідеальності нового, буржуазного ладу, в якому будь-який бідняк, якщо йому пощастить, може стати багатим. Зміна ідей відобразилася у виниклому в роки революції новому жанрі *мелодраму**. Спочатку мелодрама була перейнята революційно-плебейськими тенденціями, мала гостру антиклерикальну й антидееспотичну спрямованість. У період Директорії і Консульства мелодрама втрачає свій бунтарський зміст, починає підмінювати соціальні конфлікти моральними, зображувати злодіяння окремих особистостей.

Подібний шлях розвитку пройшов інший жанр, що народився в роки революції, — *водевіль**. Він був насичений життєрадісною дотепністю й відображав один з істотних елементів французького характеру. Надалі водевіль також втратив свій бойовий дух і публіцистичну гостроту, ставши чисто розважальним жанром. В перші роки XIX ст. у водевілях фігурували два типи водевільних простаків: наївний Жокрісс і лукавий Каде-Руссель. Водевіль ставився в Парижі в двох спеціальних театрах: «Водевіль» і «Вар'єте». Як і мелодрама, французький водевіль одержав загальноєвропейське поширення і панував на сцені більше півстоліття.

Новий період в історії французького театру зв'язаний з наполеонівською імперією. Наполеон обмежив права, завойовані театрами після декрету про «свободу театрів», сильно зменшив кількість театрів, підкорив їх поліцейському нагляду і цензурі. Він відновив привілеї основних театрів і особливо театру «Комеді Франсез», створивши новий статут цього найстарішого театру Франції, на основі якого він існує донині. Драматургія періоду Імперії дотримувалась канонів класицизму, але вже без демократичної ідейності, антиклерикальних й антимонархічних рис. Під пером Н. Лемерсьє та ін. класицистична трагедія часів Імперії переймається реакційними ідеями, еклектично поєднуючи свій абстрактний класицизм з елементами реакційного романтизму.

Найвидатнішою фігурою у французькому театрі кінця XVIII і початку XIX ст. був актор Франсуа Тальма, що пройшов складний творчий і життєвий шлях. Він був найбільшим актором революційного класицизму, який втілював з величезною силою його громадянську героїку і патріотичний пафос. Після революції він став провідним артистом «ампірного» класицистичного театру, перейнятого консервативно-монархічними ідеями, властивими цьому часу. Але гуманістична спрямованість допомогла йому перебороти обмеженість офіційного, помпезного мистецтва і вирости в художника, що розкриває на сцені принципи високої людської моралі. Тальма був невтомним новатором і реформував класицистичну акторську техніку: відмовився від співучого читання, переніс на сцену інтонації революційних ораторів, утвердив історично достовірний костюм, впровадив до портретний грим, здійснив реформу міміки й жести актора. У цілому не пориваючи ще з нормативною естетикою й умовною акторською технікою класицизму, Тальма дав могутній поштовх розвитку театру шляхом реалізму, наблизивши його до усвідомлення нерозривного зв'язку людини з епохою, що її породила.

Становленню романтичного театру сприяли великі письменники — мадам де Сталь, Стендаль, Гюго, Меріме, котрі теоретично обґрунтували поетику романтичної драми. Характерними рисами останньої були: відмова від чітких розмежувань жанрів, прагнення до злиття

драми з лірикою й епосом, змішання трагічного з комічним, піднесеного з гротескним. Провідне місце належало Гюго, у драмах якого («Маріон де Лорм», «Ернані», «Король забавляється», «Марія Тюдор») яскраво проявилися характерні для романтизму тенденції — пристрасний гуманізм, викриття правлячих класів, співчуття простим людям, прагнення до історичної правди, висока поетичність. На противагу Гюго популярний драматург-романтик Александр Дюма-батько (1802-1870) відрізнявся безпринципністю, відвертою гонитвою за успіхом, поверхневим, бутафорським історизмом. Проте, ряд його п'єс 1830-х рр. («Річард Дарлінгтон», «Кін, або Безпутність і геній» та ін.), містив елементи соціальної критики, викриття безсердечного буржуазно-дворянського суспільства. Однією з кращих французьких романтичних драм був «Чаттертон» А. де Вінї (1835) — психологічна драма, що показує трагедію поета, який не знаходить собі місця в торгашеському буржуазному суспільстві.

Одночасно з романтичною драматургією формувалася і реалістична. Вона розпадалася на два різновиди: описовий реалізм Скріба і критичний реалізм Меріме й Бальзака. З численних творів Ежена Скріба (1791-1867) особливої слави зажили історичні п'єси «Бертран і Ратон» і «Склянка води» (1840), що характеризуються так званою «теорією малих причин», яка зводить політику до закулісних інтриг і пояснює великі історичні події дрібними побутовими явищами. Незрівнянно вищий ідейний рівень мала драматургія критичного реалізму, що відображала протиріччя буржуазного суспільства і прагнула до розкриття глибоких соціальних конфліктів і соціально обумовлених характерів. Проспер Меріме створив у період Реставрації збірник дуже тонких, дотепних реалістичних комедій, що вийшов під назвою «Театр Клари Гасуль» (1825); п'єси цього збірника перейняті волелюбністю, антифеодальними й антиклерикальними тенденціями.

Після революції 1848 р. налякана червневим виступом паризького пролетаріату буржуазія вступила на шлях відвертої ідейної реакції. Найвідомішим драматургом цього кола був Александр Дюма-син (1824-1895), що розробляв пласт моральної проблематики, пов'язаний з конфліктами у буржуазних родинях. Переробивши свій роман «Дама з камеліями» в однойменну мелодраму (1852), Дюма забезпечив своїй героїні тривале життя на сцені, а опера Верді «Травіата» дала їй безсмертя. Знаменно, що моральне оправдання куртизанки Дюма бачить не у щирому почутті, яке очищує її, а в тій жертві, яку вона приносить в угоду буржуазним моральним устоям.

Музика. Велика французька буржуазна революція поставила перед композиторами задачу творення нових, розрахованих на самі широкі кола слухачів, жанрів музичного мистецтва. Пісні і марші Французької революції, що виконувалися під час свят, урочистих ходів, жалобних церемоній і т.д., відрізнялися простотою і яскравістю мелодії, чіткістю ритму, а інструментальні твори — силою і барвистістю оркестровки. Знаменита «Марсельєза», створена композитором-аматором Руже де Лілем — кращий зразок музики Французької революції. В оркестрових маршах і піснях Франсуа Госсєка і Етьєна Меґоля, в операх Луджі Керубіні і Жана Лєсюєра виражений суворий і героїчний дух революційного мистецтва.

Найважливіше місце у французькій музиці початку і середини ХІХ ст. займає *опера**. Поставлена в Парижі у 1829 р. опера Россіні «Вільгельм Телль» сприяла розвитку французької героїко-романтичної опери, у сюжетах якої нерідко відбивалися великі історичні події — народні повстання, релігійні війни і т.п. Найвизначнішим представником музичної культури цього часу є Джакомо Мейєрбєр, який володів чудовим талантом музиканта-драматурга, що забезпечило його операм гучний успіх. Краща його опера «Гугеноти» (1836) приваблювала слухачів драматизмом ситуацій і яскравими музичними ефектами. В епоху Другої імперії героїко-романтична опера поступається місцем ліричній опері й *опереті**. Композиторів ліричної опери найбільше приваблювали психологічні переживання героїв, а особливо героїнь. Так, в опері Шарля Гунд (1818-1893) «Фауст» (1859) на першому плані опинився образ люб-

лячої і покинутої Маргарити. У жанрі ліричної опери працювали також Амбруаз Томá, автор «Мінйони», пізніше — Бізе і Массне. Знаменита опера Жоржа Бізе (1838-1875) «Кармен» найбільшою мірою відображала проникнення живих людських почуттів в оперну музику, — почуттів, що перетворюють яскраву романтику сюжету в реальну психологічну драму.

Найвизначніший представник французької музики середини ХІХ ст. Гектор Берліоз (1803-1869) став творцем програмного симфонізму у Франції. Програми симфоній Берліоза іноді запозичалися з літературних творів («Гарольд в Італії» — за поемою Байрона, «Ромео і Джульєтта» Шекспіра), іноді створювалися самим композитором. У найвизначнішому творі Берліоза — «Фантастичній симфонії» (1830) — втілений образ романтичного героя з його бурхливими пристрастями, палкими надіями і гіркими розчаруваннями. В окремих частинах симфонії Берліоз розгортає різноманітні музично-живописні картини від ідилічної «сцени в полях» до похмуро-протескного «Ходу на страту». Особливу виразність у творах Берліоза одержує оркестр, який композитор збагатив новими барвистими сполученнями. Деякі твори Берліоза були відгуком на революційні події 1830 р. («Траурно-тріумфальна симфонія» і «Реквієм»). Берліозом написані також оперні твори і драматична легенда «Засудження Фауста», близька за жанром до ораторії.

Творцем французької оперети був Жак Оффенбах (1819-1880). У його творах висміювалися нрави сучасного суспільства, дотепно пародіювалися типові ситуації і прийоми «великої» романтичної опери. Легкість, добірність, мелодійне й особливо ритмічне багатство оперет Оффенбаха — «Прекрасної Єлени», «Орфея в пеклі», «Паризького життя» — зробили його кумиром паризької публіки. У середині ХІХ ст. настає новий етап в історії французького балету. Романтичні сюжети і разом з тим музика, що не тільки супроводжує танці, але й розкриває психологічні переживання героїв, — такі характерні риси балетів «Жізель» Адольфа Адана, «Сильвія» Лео Деліба.

Мистецтво. Живопису, скульптурі і графіці Франції ХІХ ст. випала винятково важлива роль у розвитку світової художньої культури. Гострота соціальних протиріч і швидка зміна політичних форм у Франції породжували цілу серію переворотів також у художньому житті і художніх напрямках. Жодна країна ХІХ ст. не могла зрівнятися з Францією по сміливості ідейно-творчих шукань.

В архітектурі рубежу ХVІІІ—ХІХ ст. пошуками строго класицистичного, лаконічного і піднесеного стилю був зайнятий Клод Ніколя Леду, що вивчав для цього суворі споруди епохи римської республіки і ті нечисленні пам'ятники грецького мистецтва, які були відомі в той час. Однак більшість його проєктів не були реалізовані. Після приходу до влади Наполеона від архітектури зажадали не спартанської простоти, а помпезної величі Римської імперії. Це завдання виконав *ампір** або «стиль імперії». Трактуючи римське мистецтво імператорської епохи в якості зразка для наслідування, майстри ампіру намагалися максимально точно відтворювати деталі й декор знахідок у Помпеях, копіювали давньогрецький декор, поєднуючи всю цю археологію з нововинайденою емблематикою Наполеона. Принципи ампіру розробили французькі архітектори Шарль Персьє і П'єр Фонтен. Для нього характерні масивні об'єми, правильні геометричні форми, пишній ліпний і різьблений декор; все це знайшло своє втілення у палацах, тріумфальних арках, колонадах. В інтер'єрах використовувалось червоне дерево у поєднанні з позолоченою бронзою, драпуванням для оздоблення стін і стель парадних покоїв, чіткі контури і стримана барвна палітра.

Провідний живописець класицизму Жак Луї Давід (1748-1825) по праву вважається митцем, чий геній наблизив *Велику французьку революцію** і дав їй найбільш адекватне художнє вираження. Однак, після термідоріанського перевороту йому довелося зректися своїх політичних переконань і змінити характер творчості. Розчарований поразкою революції, художник відходить у світ ідеальної краси. Його примирливі настрої знайшли вираження у картині «Са-

біянки припиняють битву між римлянами й сабінянами» (1799). Після оголошення Наполеона спадкоємцем революції Давід стає його прибічником і одержує титул «Першого художника імператора». На його честь він створює кінний портрет «Перехід Бонапарта через перевал Сен-Бернар» (1801), великі історичні твори («Коронація», 1805; «Наполеон у робочому кабінеті», 1812), алегоричне полотно «Леонід при Фермопілах» (1814), що прославляє походи наполеонівської «Великої Армії». У «Коронації» Давід майстерно передав урочисту церемонію, у костюмах і атрибутах якої підкреслювалися паралелі між імперією Наполеона та імперією Карла Великого. У портреті Наполеона в робочому кабінеті палацу Тюїльрі, за свідченнями сучасників, був створений самий правдивий образ імператора. Він зображений у синьому костюмі полковника гренадерів, стоячи біля ампірного стола і крісла, на фоні масивних фоліантів і годинника, що символізують його постійну, триваючу з ранку до ночі працю на благо нації. Згідно гедоністичних смаків часів Імперії були виконані пізні полотна «Сафо, Фаон і Амур» (1809) та «Амур і Психея» (1817).

Давід мав декілька сотень учнів, найвидатнішим з яких був Домінік Енгр (1780-1867), для творчості якого були притаманні пошуки ідеалу краси, сперті на дослідженні культури Античності й Ренесансу (класицизм), інтерес до історичної і культурної екзотики (романтизм) і прагнення відобразити сучасність (реалізм). Його картини в першу чергу захоплюють чистотою ліній й витонченістю рисунка, який наближається до кращих зразків минулого, зокрема, до Рафаеля, якого він вивчав у Італії. Разом з тим, вони повні психологізму й еротики. На відміну від свого суспільно і політично заангажованого вчителя, Енгр обрав шлях удосконалення форми, заради чого свідомо порушував звичні анатомічні пропорції жіночого оголеного тіла, створюючи ілюзію вищої гармонії і досконалої краси. Навіть в офіційних роботах, як, наприклад, «Коронований імператор Наполеон» (1806) чи «Обітниця Людовіка XIII» (1824), вишуканість його рисунка вступає у суперечність з класицистичною манерою, характерною для композиції у цілому.

Взагалі, завдяки Енгру екзотика поступово звільняється від естетичних норм класицизму: його купальниці («Купальниця Вольпінсона», 1808), одаліски («Велика одаліска», 1814) і *ню** («Джерело», 1820-56) написані в чудовій манері, близькій до *академізму**, і відкривають шлях до почуттєвого живопису, повного хвилюючої еротики, цілковито відмінної від еротики *рококо**. Найвищого злету талант Енгра досяг у портретному жанрі, хоча сам художник замовлення на портрети вважав справою другорядною, досадуючи, що вони відволікають його від великих картин. Кожній моделі він умів надати не тільки модної меланхолії й витонченості, але й тонкого психологізму («Графиня Оссонвіль», «Баронеса Ротшильд», «Мадам Муатесьє»). Вершиною портретної майстерності Енгра вважається знаменитий портрет редактора журналу Бертена Старшого (1832): у благовидному вигляді сивоволосого пана, в його розумному вольовому обличчі, могутній фігурі, владному жесті рук й чіпких пальцях відчувається енергія, незламний напір, ділова хватка, що перетворюють журналіста в символ нової епохи.

До кінця 1820-х рр. у різкій боротьбі проти пізнього класицизму складається романтичний напрям, що втілює в собі відчуття жорстоких соціальних та історичних контрастів і драматичний дух епохи. Художники романтичної школи були перейняті почуттям складності і суперечливості буття, ідеєю невідповідності об'єктивного ходу суспільного розвитку прагненням людей. Деяких з них це вело до фаталізму, розпаду, змушувало відтяти від сучасності у світ поетичного вимислу, в історію, на Схід, замикатися у вузькому песимістичному індивідуалізмі. В інших виникало бажання критично розібратися в протиріччях сучасності, надавати своєму мистецтву соціальної гостроти й патетики; такі художники в силу неминучої логіки розвитку приходили до наповнення свого бурхливого і героїчного романтичного мистецтва глибокою життєвою правдою і психологічною складністю. Справжнім маніфестом романтизму в живопису стала картина Теодора Жеріко (1791-1824) «Гліт «Медузи»» (1819), що зображує людей,

потерпілих кораблетрощу й загублених серед хвиль океану. Для нього вже не існувало класицистичного поділу сюжетів на піднесені і низькі. Ентузіазм і поетичне почуття художника були звернені тепер на пошуки героїчного і значного в реальному житті. Виняткова напруженість дій і пристрастей, що втілювалися в новому мистецтві, не могла вміститися у розмірено урочисті форми класицизму. Вона ламала ідеальну урівноваженість композиції, робила нервовим малюнок, знаходила своє вираження у стрімкості ритму, інтенсивності контрастів світлотіні, насиченій колористиці. Зроблені Жеріко наприкінці його короткого життя чудові портрети душевнохворих з особливою гіркотою, сердечністю і силою почуття виразили біль за людину, подавлену безладдям і несправедливістю життя.

Найвидатнішим живописцем романтизму був Ежен Делакруа (1798-1863). Його часто називають «літописцем свого часу»: у пошуках драматичних ситуацій, що дозволяли розкрити максимальні можливості людської волі, шляхетності і героїзму, він звертався не тільки до літературних образів Данте, Шекспіра, Байрона, Вальтера Скотта, але і до животрепетної, злободенної сучасності в її найбільш бунтівливих і волелюбних проявах. Його творчість пронизана мрією про людську свободу і жагучим протестом проти гноблення і насильства. У картині «Різанина на Хіосі» (1824) він зобразив один з трагічних епізодів боротьби грецького народу проти турецького ярма. Написана під враженням революції 1830 р. його картина «Свобода на барикадах» розкрила грізну красу народного повстання. Делакруа по праву вважається творцем історичного живопису Нового часу. Його цікавила сама сутність історичного процесу, зіткнення великих мас людей, неповторний у своїй конкретній реальності дух часу. Краща з його історичних картин — «Вступ хрестоносців у Константинополь» (1840) перейнята трагічним пафосом неблаганного історичного розвитку. У відході Делакруа в похмурі, нерідко песимістичні роздуми над долями людства відобразилось його розчарування результатами революції 1830 року. Не знаходячи у Франції часів Липневої монархії нічого, крім тупої закостенілості крамарів, він захоплювався первісно-патріархальною силою і красою алжирців і марокканців, відшукуючи свій ідеал прекрасної і героїчної людини в неторкаючи ще європейською цивілізацією далеких країн.

Формування реалізму у французькому мистецтві пов'язане з творчістю пейзажистів 1830-40-х рр. Вже романтизм привернув увагу художників до проблем національної своєрідності, прищеплюючи їм глибокий інтерес не тільки до життя народу і національної історії, але і до рідної природи. Поступово звільняючись від первісного тяжіння до надзвичайних ефектів природи, пейзажисти так званої «Барбізонської школи» (за назвою села, де вони часто працювали) стали розкривати прекрасне в найпростіших і повсякденних, зв'язаних з повсякденним життям і працею куточках країни. Пейзажі лідера «барбізонців» Теодора Руссо і особливо молодшого в цій групі художників — Шарля Добіньї вперше утвердили у французькому мистецтві замилування реальною природою, підготувавши ще більш високий розквіт мистецтва пейзажу. У роботі над пейзажем середини століття поряд з «барбізонцями» дуже велику роль зіграв Каміль Корó (1796-1875). Прагнення до класичної ясності композиції в нього сплучалося з живим почуттям поетичної гармонії світу, тонких співзвуч стану природи і порухів людської душі. Завдяки Коро живопис на відкритому повітрі (на «пленері») став надбанням художників Франції, збагативши мистецтво надзвичайною правдивістю передачі світлоповітряного середовища і немов фізично відчутним подихом життя. Втім, як «барбізонці», так і Коро одержали визнання лише після 1848 р. До цього вони не допускалися на виставки і піддавалися глузуванням буржуазної критики: їх мирне споглядання природи було занадто ще чужим пануючій тоді буржуазній вульгарності.

На переломі від романтичної епохи до епохи розквіту реалізму в 1840-70-і рр. перебуває творчість великого французького художника Оноре Домьє (1808-1879). Він належить до тих майстрів ХІХ ст., в яких тверезий, різко критичний аналіз дійсності поєднувався з істинно ро-

мантичним пафосом утвердження своїх ідеалів, непримиренністю до буржуазного ладу і всіх його соціальних, моральних та ідейно-художніх основ. Діапазон інтересів і почуттів художника надзвичайно великий, справді універсальний. Домьє то сходить до дрібного, незначного світу буржуазного міщанства, піддаючи його нищівному розгрому і публічному осміянню, то піднімається до самих високих людських мрій, до найвищого гуманізму, пронизаного душевним хвилюванням. Але завжди і незмінно всі його оцінки життєвих явищ забарвлені народним, демократичним духом і глибокою принциповістю.

Він вступив у мистецтво на початку 1830-х рр. як карикатурист, направивши вогонь своїх сатиричних аркушів проти буржуазної монархії Луї Філіппа. Техніка *літографії* дала найширше розповсюдження таким його роботам, як «Законодавче черево», «Вулиця Транснонен», «Друкар, що став на захист свободи друку», «Слово надається підсудному» та ін., в яких митець відкрито висловлював свої симпатії й антипатії, сполучаючи іноді на тому самому аркуші образи позитивних героїв з образами нещадно сатиричними. У літографіях Домьє вперше з'явився новий герой — революційний робітничий клас. Після того як у 1835 р. уряд Луї Філіппа видав закони проти свободи друку, Домьє довелося перейти від політичної карикатури до карикатури на буржуазний побут. Політична гострота його графіки від цього не зменшилася. Всебічну критику, якій він піддав буржуазні нрави і мораль, владу грошей, тупість міщанства, похмурі комедії суду і фарс *Салонного мистецтва**, можна порівняти з викривальним пафосом «Людської комедії» Бальзака. Революція 1848 р. знову перетворила Домьє в найгострішого політичного карикатуриста, не знаючого ні страху, ні вагання, непримиренного ворога Другої імперії.

З кінця 1840-х рр. і аж до останніх своїх днів Домьє багато працював як живописець, хоча його творчість залишалися майже невідомою сучасникам, тому що виставки були для нього наглухо закриті. Його картини й акварелі, повні глибокого зосередженого почуття, присвячені суворому життю простих людей Франції («Волоцюга», «Суп», «Вагон III класу»), величі їх життєвого шляху («Важка ноша»), чистоті їх внутрішнього світу («Пралю»). У них знаходять своє вираження і дух народного обурення («Повстання», «Камілл Демулен закликає народ до повстання»), і зачарування інтелектуальною тонкістю французького народу і кращій частини французької інтелігенції («Аматор естампів», «У майстерні художника»). Домьє як живописцю властиві монументальна цілісність і гострота сприйняття, стрімка сила експресії і в той же час найтонша лірична ніжність.

У 1850-60-і рр. деякі художники старшого покоління ще продовжували працювати, але в цілому романтичний напрямок після революції 1848 р. поступився місцем широко розвинутому реалізму. Можливо, ніколи в історії французького мистецтва боротьба двох таборів, двох принципово протилежних художніх культур не була настільки гострою, як у цей період. Художникам, що втілювали кращі риси французького народу у його передового мистецтва, таким як Мілле, Курбе, Мане, Дега, Коро, Ренуар, протистояла злита маса ділків від мистецтва, улюбленців Наполеона III і всієї реакційної буржуазії Другої імперії. Справжніх, великих художників не допускали на виставки, цькували в газетах і журналах; їх картини, якщо вони де-небудь показувалися публіці, доводилося рятувати від парасольок розлучених буржуа.

Жан Франсуа Мілле (1814-1875) був першим серед художників, хто обрав повсякденне життя селян постійною темою своєї творчості. Його селяни суворі й виповнені драматизму навіть у тому випадку, коли не видно їхніх облич. Персонажі Мілле постають в останніх променях вечірнього сонця, у стурбовано-похилених позах, що виражають глибоку внутрішню зосередженість і печаль. Герой знаменитої картини «Сіяч» (1850) не є якимось певним селянином з певного села, його образ має набагато ширше значення: це людина, що представляє собою невід'ємну частку тієї землі, на якій він працює — це справжній символ праці і нерозривного зв'язку людини з природою. Реалізм Мілле проникнутий соціальним, загальнолюдсь-

ким підтекстом і замішаний на романтизмі і глибокому релігійному почутті, що сходять до дитинства художника, яке пройшло в атмосфері суворого й замкнутого життя нормандського села, коли він слухав повчання кюрé, що чергував читання Біблії з «Еклогами» Вергілія.

Визначний реаліст Гюстав Курбé (1819-1877) у «Дробильниках каменю» і «Віяльницях» показав спокійне й упевнене достоїнство трудового народу, а в «Похороні в Орнані» дав неприкрашено правдивий, безжалісно викривальний образ французького буржуазного міщанства. Саме Курбе вперше ужив слово «реалізм» стосовно живопису, і зміст цього реалізму 1850-70-х рр. полягав у пильному аналізі і справедливій оцінці дійсного становища речей у Франції того часу. Курбе, художник-демократ, що взяв згодом участь у *Парижській комуні*, виступив з проповіддю сучасного, справді демократичного мистецтва. Він з особливою енергією боровся проти офіціозу й лицемірного прикрашання дійсності. Почавши з романтично схвильованих образів («Портрет Шопена»), він у кінці 1840-х — на поч. 50-х рр. створив свої найбільш значні реалістичні роботи. У «Пообідньому відпочинку в Орнані» та інших картинах Курбе надавав жанровим сценам тієї монументальної значущості, яка вважалася раніше належною лише історичному живопису. Важливим досягненням Курбе була і дотикальна, вагома матеріальність, з якою він умів передавати явища реального світу.

3. Культура Німеччини й Австрії ХІХ ст. Велика Французька революція дуже вплинула на розвиток передової німецької думки. В Німеччині з'явилася ціла плеяда революційно-демократичних письменників і публіцистів, серед них — Йоганн Готфрід Зейме, гострий критик абсолютизму. Особливо видатну роль серед них зіграв тісно зв'язаний з революційними подіями у Франції мислитель і революціонер Георг Форстер. Твори класиків німецької поезії — Шіллера і Гете, що представляють одну з вершин в художньому розвитку людства, зв'язані зі сферою ідей епохи Просвітництва і Французької революції. Разом з тим творчість цих художників і мислителів, особливо Гете, відобразила прогресивні тенденції післяреволюційного розвитку буржуазного суспільства.

Класицизм в літературі. Автор «Розбійників» Фрідріх Шіллер (1759-1805) з гордістю прийняв дароване йому Конвентом звання почесного громадянина Французької республіки. Але коли до влади у Франції прийшли якобінці і почалася епоха терору, Шіллер відвернувся від революції. В вірші «Пісня про дзвін» він, прославляючи «закон і порядок», засуджує революційне насильство. Утім, помірковано-ліберальний елемент світогляду Шіллера позначився ще в його драмі «Дон Карлос» (1787). Задумавши її як п'єсу про революційну натуру — Дона Карлоса, — письменник в остаточному варіанті висунув на перший план його наставника маркіза Поза, шляхетного «адвоката людства», що ставить своєю метою схилити монарха на шлях гуманності і мирних реформ.

Незважаючи на відмову від революційних ідеалів молодості, весь подальший ідейний розвиток Шіллера було тісно зв'язаний з проблемами, висунутими буржуазно-демократичною революцією. У 1790-х рр. поет звернувся до Античності, що зайняла важливе місце в його поетичних творах і теоретичних творах. В естетичних роботах «Листи про естетичне виховання», «Наївна і сентиментальна поезія» та ін. Шіллер виходить з ідеї існування двох світів: земного, почуттєвого світу природи і піднесеного світу свободи чи ідеалу. Перетворити егоїстичного обивателя в ідеального громадянина може, на його думку, тільки виховна сила мистецтва. Шіллер прагне до такого ідеалу, але злиденність німецької дійсності і слабкість тих сил, що протистоять їй, приводять його до думки про недосяжність цієї мети, про фатальний розрив між ідеалом і життям. В баладах «Торжество переможців», «Порука», «Вікові журавлі», «Геро і Леандр» Шіллер глибоко проникнув в дух Античності. Є в нього і балади, написані на середньовічних сюжетах. Поет прославляє душевну шляхетність, любов і дружбу, самовідданість і безкорисливість.

В другий період своєї діяльності Шіллер виступає також як драматург, автор історичних драм — трилогії про Валленштейна (1799), «Марії Стюарт» (1800), «Орлеанської діви» (1801), «Вільгельма Телля» (1804). В цих п'єсах виявляється прагнення письменника до зрозуміння історії, але усе-таки він іноді спотворює дійсність, підкоряючи її своїй суб'єктивній філософії. Так, намітивши в трагедії «Марія Стюарт» зіткнення католицизму, релігії феодального світу, і протестантизму, релігії буржуазного суспільства, Шіллер зрештою зводить драму до внутрішньої боротьби ідеальних поривів і почуттєвості в душі Марії Стюарт. В своїй останній закінченій драмі «Вільгельм Телль» Шіллер знову звертається до проблеми народного повстання проти гнобителів. Він як і раніше є противником революції, але визнає право народу на відсіч експлуататорам. Твори Шіллера — важливий етап у розвитку усєї світової драматургії. Герої його п'єс — «рупори духу часу», це люди зі шляхетною, піднесеною душею, що вірять в свої ідеали і готові на жертви заради щастя людства. Однак визвольний пафос часто одержує в Шіллера розпливчастий, невизначено-ліберальний характер. У цієї абстрагованості, тяжінні до риторики, відсутності «народного фону» головний недолік драм Шіллера в порівнянні із шекспірівськими.

Геній німецької літератури Йоганн Вольфганг Гете (1749-1832), так само як і Шіллер, пережив глибоке захоплення Античністю. Антична культура приваблювала Гете не тільки своєю гармонією, але своїм земним, почуттєвим характером. Він пише ряд творів в античному дусі; самим значним з них є драма «Іфігенія в Тавриді» (1787). З Античністю зв'язана і лірика Гете, його «Римські елегії» (1795), в яких він з чисто язичеською відвертістю прославляє любов як прояв могутніх життєвих сил людини. Він був сучасником Французької революції, і в його ставленні до революції чітко проявилось те, що можна вважати гуманізмом великого поета. В ряді творів він виступає проти жажів революції і протиставляє їй патріархальну Німеччину (особливо в «Германі і Доротеї»). За виразом Енгельса, «в ньому постійно відбувається боротьба між геніальним поетом, якому злиденність навколишнього його середовища вселяла відразу, і обачним сином франкфуртського патриція, високоповажним веймарським таємним радником, що бачить себе змушеним укладати з цією злиденністю перемир'я і пристосовуватися до нього».

Переходячи від античного ідеалу до сучасності, Гете створив роман «Вільгельм Мейстер» (1795-1829). Це історія духовного розвитку особистості від юнацького захоплення мистецтвом до реального життя, практичної діяльності, праці. Консервативна сторона роману полягала в тому, що Гете вів свого героя від бунтарства до примирення з дійсністю, але думка про те, що людям життєво необхідна практична діяльність, була в тих умовах глибоко прогресивною. В ній виражалось прагнення до подальшого розвитку буржуазного суспільства, остаточного подолання решток патріархальної відсталості.

Найбільшим творінням Гете стала трагедія «Фауст» (1774-1831), яку він почав писати ще в період «бурі і натиску», але завершив лише незадовго до своєї кончини. Звертаючись до середньовічної народної легенди про доктора Фауста, що продав душу дияволу, Гете створив грандіозний за своєю філософською концепцією твір. Його Фауст — глибока натура, людина, що володіє зухвалим розумом, сміливо й невтомно шукаюча смисл буття. Гете дав йому в супутники Мефістофеля, що втілює принцип заперечення, нещадний стосовно всього віджилого. Якщо в першій частині трагедії дія відбувається в малому світі — патріархальній Німеччині, то в другій частині герої виходять у великий світ, на широку дорогу історії. Двір імператора, при якому перебувають Мефістофель і Фауст, розкриває картину розкладання абсолютної монархії. Фауст переживає захоплення піднесеними ідеалами Античності, але переконується в тому, що дух класичної Греції відродити неможливо.

В останньому епізоді трагедії Фауст віддвоює в моря землю, будує греблю. Саме в творчій праці, прогресивній практичній діяльності знаходить Фауст ту «вищу мить» повноти

життя і щастя, до якої він прагнув. Гете утверджує поступальний рух людства, але він також бачить суперечливий характер прогресу. Рух уперед відбувається шляхом руйнування, загибелі ні в чому не повинних людей, опоганення патріархальних форм життя. «Фауст» Гете — одне з найбільших досягнень світової художньої культури. Він втілює прогресивні устремління людства, що вийшло з мороку Середньовіччя.

Письменником, що завершив розвиток ідей Просвітництва і разом з тим був одушевлений чисто романтичною тугою за прекрасним і нездійсненим ідеалом, був Фрідріх Гельдерлін (1770-1843). В романі «Гіперіон» (1799) він зображає юного Гіперіона, що уболіває про долю своєї поневоленої батьківщини, але нездатного до боротьби за неї. Гіперіон шукає порятунку у світі природи. В незакінченій драмі «Смерть Емпедокла» (1800) Гельдерлін також розвиває думку про те, що свобода можлива лише в гармонійному злитті з природою. Нездійсненність громадянських ідеалів Просвітництва в сучасній буржуазній дійсності — основна тема поезії Гельдерліна. Відданість Гельдерліна цим ідеалам різко відмежовує його від романтиків, що відкидали спадщину просвітителів.

Романтизм в літературі. Реакція на буржуазне Просвітництво і революцію одержала в Німеччині широке філософське і теоретичне обґрунтування. В німецькому місті Єна (неподалік Веймара, де мешкали Гете й Шіллер) навколо університетського викладача Августа Шлєгеля (1767-1845), знавця стародавніх і нових культур, перекладача Шекспіра й Кальдерона, виник гурток романтиків, до якого увійшли його брат Фрідріх Шлєгель, Новаліс, Людвіг Тік (1773-1853) та ін. До нього примикали філософи Йоганн Готліб Фіхте (1762-1814) і Фрідріх Шеллінг (1775-1854). В суб'єктивному ідеалізмі першого єнського романтика особливо імпувала така настанова: «Вникну у самого себе, відверни свій погляд від усього, що тебе оточує, і спрямуй його всередину себе... Мова йде не про те, що поза тобою, а тільки про тебе самого».

Натомість Шеллінг розвинув принципи пантеїстичного розуміння природи як живого організму, несвідомо-духовного творчого начала, висхідної системи щаблів («потенцій»), що характеризуються опозиційністю, динамічною єдністю протилежностей. Методом розсуду цієї єдності є інтелектуальна інтуїція, властива філософському й художньому генію, а мистецтво — це вища форма збагнення світу, єдність свідомої й несвідомої теоретичної й практичної діяльності. Звідси витікають основні постулати єнського романтизму: світ, що оточує митця, не гідний втілення в художній творчості. Поет підноситься над реальністю: здійснюючи паломництва у просторі, він відкриває дивовижні, екзотичні країни або, спрямовуючись уявою у давно минулі епохи, відтворює їх образ для своїх сучасників. Але головний творчий порив художника звернений до самого себе, всередині себе він відкриває емоційне й естетичне багатство, що надає його творінням рівноцінності світобудові. Митець — носій мікрокосму, у ньому міститься Всесвіт. Великою заслугою єнських романтиків було ознайомлення європейської публіки з культурою Сходу, зокрема, індійською. Вони також розпочали утвердження історичного підходу до літератури й мистецтва.

У своїй власній творчості єнські романтики поєднували глибоку філософську основу з оригінальною трансформацією традиційних жанрів. Найбільший теоретик німецького романтизму Фрідріх Шлєгель (1772-1829) пережив крах демократичного ідеалу своєї молодості. Для того щоб якоюсь мірою зберегти цей ідеал, Шлєгель переносить свободу в чисто внутрішній, суб'єктивний світ людини. В такому рішенні питання позначився вплив суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте. З нею пов'язана і «теорія іронії», яку розробляє Шлєгель. Іронія як основний метод мистецтва, з погляду Шлєгеля, виражає суб'єктивну сваволю художника, який не визнає об'єктивних життєвих форм. Шлєгель вважав, що тільки мистецтво здатне перебороти протиріччя дійсності, тому що воно зливає «кінцеве і нескінченне», поєднує почуттєве і духовне в єдиному «гармонійному синтезі». Відразу до буржуазної дійсності штов-

хала Шлегеля, як і інших романтиків, до примирення з феодально-патріархальною Німеччиною, до ідеалізації феодальних основ середньовічного минулого. Втім, він не боявся кидати виклик суспільним нравам: у романі «Люцинда» (1799) Ф. Шлегель чи не вперше висловив ідею жіночої емансипації, а також зобразив тілесне кохання як всепоглинаючу пристрасть.

Вільгельм Ваккенродер (1773-1798) у своїх оповіданнях, картинах й есе намітив декілька ліній розвитку романтизму: романтичний універсалізм (світ розкривається через природу й мистецтво й саме у мистецтві долається суперечність між частковим й загальним, кінечним й нескінченим), антираціоналістичні аспекти естетики й критики, національну тему (він один з перших гідно оцінив творчість геніального А. Дюрера), нарешті, ідею світової культури (він принципово «урівнював» за значенням Венеру Мілоську й «багаторуких ідолів Індії»).

Найвидатнішим письменником енсської школи був Фрідріх фон Гарденберг, який узяв собі літературне ім'я Новаліс (1772-1801). Його найбільше хвилювала проблема заповнення духовного вакууму, який утворився в душах людей після того, як був зруйнований авторитет релігії, а нове суспільство не змогло запропонувати ніяких стійких етичних цінностей. Тому Новаліс у своїй поезії, прозі й есеїстиці виразив ностальгію за середньовічним християнством і взагалі за синкретизмом «наївної» міфологічної культури. У фрагменті «Учні в Саїсі», поетичному циклі «Гімни до ночі», незакінченому романі «Генріх фон Офтердінген», а також у збірках фрагментів і афоризмів він обрисовував контури нового філософського світогляду, що став активним ферментом майбутнього романтизму. Свою філософію Новаліс називав «магічним ідеалізмом», розуміючи під цим двоєдине завдання одухотворення природи і втілення в конкретній реальності ідеальних потенцій людини. Засобами здійснення цієї мети є «магія» слова і поетична уява. «Магічний ідеалізм» — програма цілісного фізичного і духовного перетворення людини, що повинна відмовитися від репресивного ставлення абстрактної раціональності до природи й усвідомити сховані в індивідуально-почуттєвому сили. Згідно Новаліса, просвітительський раціоналізм помилково підмінив задачу творчого культивування почуття гіпертрофією думки: «Думка — це тільки сні відчуття, померлого почуття». Як мислитель, що реабілітував Середньовіччя, і поет, що оспівував таємничу єдність любові і смерті, Новаліс був далекий Просвітництву. У той же час він своєрідно продовжує просвітницьке трактування творчості як трудового перетворення природи.

Філософія, за Новалісом, — це «мистецтво витягати думкою світову систему з глибин нашого духу». Дух — це «життя життя», що повертає природі сенс. Природа ж — ескіз того, чим повинен стати наш дух у своєму розвитку. Свою містичну натурфілософію Новаліс тісно погоджує з містичною історіософією, в центрі якої — вчення про «золотий вік», що очікує врятоване поезією і релігією людство. Сценарій порятунку стисло викладений у романі «Генріх фон Офтердінген». Стаття «Християнство, чи Європа» (1799), присвячена тлумаченню ролі католицизму і протестантизму в європейській історії, стала першим маніфестом християнського консерватизму і ознаменувала кінець епохи Просвітництва.

Другий етап розвитку німецького романтизму тривав у 1806-1815 рр. і був пов'язаний з гуртком при університеті міста Гейдельберга, який утворили викладачі й науковці Клеменс Brentano, Ахім фон Арнім, брати Якоб і Вільгельм Грімм. Це був час національно-визвольної боротьби німецького народу проти Наполеона, тому гейдельбержці проявляли посилений інтерес до всього німецького, особливо до німецької старовини. Видатною їх заслугою було збирання народних пісень й видання їх збірки під заголовком «Чарівний ріг хлопчика» (1808). Незважаючи на консерватизм укладачів (більшість відібраних пісень ідеалізували станово-цеховий устрій, патріархальні стосунки й релігійність епохи Середньовіччя), все ж у цих піснях були виражені почуття й настрої цілих поколінь, так що Гейне з повним правом міг сказати, що в них «б'ється серце німецького народу». Ще більшого розголосу набули «Дитячі й родинні казки» (1812-1815), зібрані й видані братами Грімм. Будучи знавцями історії мови й на-

ціональної культури, вони не тільки коментували тексти, але й надавали їм такої стилістичної форми, яка зробила їх збірку видатною літературною пам'яткою епохи романтизму.

Трохи пізніше утворилася так звана швабська школа поетів, на чолі якої стояв Людвіг Уланд (1787-1862). Суспільний діяч помірковано ліберального напрямку, Уланд був знавцем і дослідником німецького епосу і збирачем стародавнього німецького фольклору. Як поет Уланд відомий насамперед своїми баладами. До швабської школи належав і великий поет Едуард Мєріке (1804-1875), автор чудових ліричних віршів, присвячених любові і природі. Вірші Мєріке відносяться до числа високих досягнень німецької поезії.

Третій період німецького романтизму продовжувався з 1815 по 1848 рр. Після падіння Наполеона центр романтичного руху перемістився до Берліна. Тут продовжили свою творчу діяльність Арнім й Brentано. У Берліні створив основні свої драми й новели Генріх фон Клейст (1777-1811), в яких він виразив свою віражу до буржуазної цивілізації й підкреслив трагічну невлаштованість сучасного світу, який втратив нормальні критерії людської поведінки, підірвав довіря між людьми, так що особистість виявилась цілковито беззахисною. Ненависть до Наполеона переростає в Клейста у неприйняття всього французького і поєднується з реакційною ідеалізацією старої Пруссії. В своїх новелах і особливо драмах, таких, як «Амфітріон», «Пентесілея», «Кетхен з Гейльбронна», Клейст зображує трагічну самотність людини, охопленої маніакальною пристрастю. Герої Клейста відчувають незбагненність світу, вони метаються між страхом смерті і потягом до неї. Видне місце в його творчості займають комедія «Розбитий глечик» і новела «Міхаель Кольхаас». «Розбитий глечик» (1808) містить глузливе зображення патріархальних порядків, зокрема сваволі суддівських чиновників, що пригноблюють селян. Сюжетом новели «Міхаель Кольхаас» (1810) є історія людини, що стала на шлях соціального протесту проти феодалної німецької дійсності.

З Берліном пов'язаний найбільш плідний період у творчості Ернста Теодора Амадея Гофмана (1776-1822), який на фоні затишшя й самовдоволення епохи *Бідермеєр** загострено й трагічно осмислював дійсність, відмовившись від більшості ілюзій, властивих ранньому романтизму. Надзвичайно обдарована людина — талановитий музикант і блискучий карикатурист, видатний письменник, — Гофман протягом усього життя повинен був тягти жалюгідне існування дрібного чиновника. В його творчості величезну роль грала музика. Для Гофмана музикант — це синонім мрійника, образ, що проходить через більшість його творів. Такого мрійника Гофман протиставляє в своїх новелах вульгарному міщанину-філістеру. Так, в книзі «Записки kota Мурра» (1822) композитор Крейслер протипоставлений коту Мурру, що втілює світ безкрилої обивательщини. Зіштовхуючи дійсність і світ фантастики, Гофман часто трактує фантастику іронічно. Завдяки цьому виявляється внутрішня слабкість самої фантастики і намічається перехід до реальності. В повістях Гофмана помітно пробиваються елементи реалістичної сатири. Дворяни і чиновники у своєму вузькому світі, і весь суспільний лад, заснований на пануванні власності і грошей, стають для нього предметом глузування. Особливо значна в цьому відношенні казка «Крихітка Цахес» (1819), в якій Гофман іронічно змальовує роль золота в класовому суспільстві.

У Берлінському університеті викладав Адельберт Шаміссо (1781-1838), який успішно продовжив зусилля гейдельберзьких романтиків по створенню простої та емоційно виразної віршової форми, пов'язаної з традицією німецької народної пісні. Його творчість також свідчить про те, що в німецькому романтизмі намітилося посилення соціальних і демократичних тенденцій. У казці «Історія Петера Шлеміля» (1813) Шаміссо розповідає про людину, що продала свою тінь дияволу й одержала за неї невичерпний запас золота. Але це не приносить герою щастя: золото духовно й морально збіднює людину і не може дати їй блаженства. Єдиний вихід Шаміссо бачить в світі природи, у звільненні людини від пут цивілізації. Балади,

що відносяться до пізнього періоду його творчості ідеалізує «просте» патріархальне життя у згоді з природою.

Видатним борцем з відсталістю Німеччини був Людвіг Бєрне (1786-1837), дрібнобуржуазний радикал, що зіграв видну роль в німецькому суспільному русі. Особливе значення мали його «Листи з Парижа», в яких він протиставляв провінційній Німеччині передову Францію. Виступаючи проти романтичного розриву мистецтва і дійсності, Бєрне прагнув підкорити літературу завданням суспільної боротьби. Ця вимога лягла в основу діяльності групи письменників, відомої за назвою «Молода Німеччина». Теоретиком «Молодої Німеччини» виступив Людольф Вінбарг, що захищав у своїх «Естетичних походах» (1834) зв'язок літератури з політикою.

Революційно-демократичний напрямок в німецькій літературі представляв Георг Бюхнер (1813-1837). Полум'яний революціонер, що вважав революційне насильство єдиним засобом зміни існуючих порядків, Бюхнер організовує таємне «Товариство прав людини» і звертається до німецьких селян з листівкою, що відкривається словами: «Мир хатиною, війна палацями!» В історичній трагедії «Смерть Дантона» (1835) Бюхнер звертається до подій Французької революції. Він симпатизує політичній позиції Робесп'єра, що не зупиняється на половині шляху, прагне довести революцію до кінця. Разом з тим яскрава особистість Дантона приваблює Бюхнера своїм життєлюбством. В трагедії «Войцек», що залишилася незакінченою, Бюхнер пише про трагічну долю простої людини, безправної через свою бідність і «низьке» походження.

Найбільшим поетом революційної демократії був Генріх Гейне (1797-1856). Збірник його ранніх віршів — «Книга пісень» (1827) свідчить про зв'язок поета з романтизмом. Але своєю іронією Гейне якби розкладає зсередини піднесений і умовний світ романтики. У багатьох своїх творах Гейне спирається на народну пісню. Розвиваючи її мотиви, він досягає незвичайної природності, ясності і простоти. «Подорожні картини» (1830), що відносяться до цього ж періоду — це щоденник, в якому на першому плані стоїть особистість поета, його думки і почуття, його оцінка навколишньої дійсності. Гумор, зле глузування й елегантний смуток примхливо чергуються в його оповіданні. Після липневої революції 1830 р. Гейне швидко еволюціонував уліво. Перебуваючи в еміграції у Парижі, він виступав як духовний посередник між французькою і німецькою культурою. В серії кореспонденцій для «Аугсбурзької газети», об'єднаних в книзі «Французькі справи» (1832) Гейне викладає ідеї утопічного соціалізму і насамперед теорію Сен-Симона, намагається познайомити німецького читача з політичним досвідом Франції. В книгах «Романтична школа» (1836), «До історії релігії і філософії в Німеччині» (1834) він розповідає французам про розвиток класичної німецької філософії. Гейне тлумачить діалектику Гегеля в революційному дусі, наближаючи до її матеріалізму. Поет доходить думки, що в Німеччині філософська революція передре політичному перевороту. Знайомство з революційною боротьбою пролетаріату переконує Гейне в тому, що робітничий клас переможе і що спадкоємцями німецької теоретичної думки є робітники. До 1843-1845 рр. відноситься тісне зближення Гейне з Марксом. Під впливом Маркса в поетичній творчості Гейне починають звучати бойові революційні ноти. «Сучасні вірші» (1839-1846) і поема «Німеччина. Зимова казка» (1844) — вершина ідейного розвитку великого поета. Серед «Сучасних віршів» особливе місце займають «Ткачі». В цьому творі Гейне поетично виражає ідею історичної місії пролетаріату як гробаря буржуазного ладу. В поемі «Німеччина. Зимова казка» Гейне сатирично осміює віджилий феодальний світ, захищає єдність Німеччини.

Революція 1848 р. стала для Гейне, як і для багатьох мислителів і художників його часу, джерелом духовної трагедії. Остаточно розчарувавшись в буржуазній демократії, Гейне, однак, не перейшов на позицію робітничого класу. Його лякали зрівняльсько-комуністичні тенденції, розповсюджені в робітничому русі, особливо серед німецьких ремісників. Він як і раніше

вважав перемогу пролетаріату справедливою і неминучою, але в той же час боявся цієї перемоги, тому що, на його думку, вона повинна спричинити загибель мистецтва. Остання книга віршів Гейне «Романсеро» містить мотиви розчарування, думка про торжество зла над добром.

Революція 1848 р. в Німеччині не змогла здійснити своєї головної історичної задачі — державного об'єднання країни, і це наклало серйозний відбиток на розвиток німецької культури 1850-60-х років. В ній усе більше розвиваються тенденції так званого обласництва. Багато письменників черпають теми своїх творів з життя тієї чи іншої провінції, вони орієнтуються на духовні інтереси читачів окремих областей. У ряді випадків вони навіть пишуть свої твори не літературною мовою, а місцевими діалектами. В цей період Німеччина висуває талановитих письменників — Фріца Рейтера, Теодора Шторма, Вільгельма Раабе та ін. Але і на їх творчості позначилася атмосфера глушини, лягла печать провінціалізму.

На фоні німецької літератури цих років виділялася творчість драматурга Фрідріха Гейббеля (1813-1863), що прагнув продовжити традиції класичної німецької драми — драми Гете і Шіллера. Він писав п'єси на біблійні сюжети, звертався до античних легенд і германської історії. Найбільший інтерес представляє «міщанська драма» Гейббеля «Марія Магдалина» (1844), що малює розпад старого патріархального побуту і кризу зв'язаних з ним моральних підвалин. Однак, виходячи з песимістично-метафізичного розуміння історії, Гейббель абсолютизував у своїх трагедіях протиріччя буржуазної дійсності, зображуючи «спокоєвничну» боротьбу гуманістичного героя зі світом («Ірод і Маріамна», 1850; «Нібелунги», 1861).

Розвиток австрійської літератури відбувався в тісній взаємодії з літературою Німеччини, хоча деякі специфічні умови накладали на неї свій відбиток. Видатне місце в австрійському романтизмі займає поет Ніколаус Ленау (1802-1850). Ленау спирався у своїй творчості на народну пісню. У віршах його звучить незадоволеність сучасною йому соціальною дійсністю. В поемах «Фауст» (1836), «Савонарола» (1837), «Альбігойці» (1842) він ставить великі суспільні і моральні проблеми, міркує над смыслом буття, протиріччями суспільного прогресу, виражає полум'яну віру в кінцеве торжество визвольної боротьби людства. Для поезії Ленау характерне складне переплетення полум'яного вільнолюбства, духу заколоту і бунтарства з настроями «світової скорботи», тугою і розпачем. Після того як романтизм вичерпав себе, в Австрії виникли явища, подібні з німецькою обласницькою літературою. Помітною фігурою серед представників австрійських критичних реалістів цього періоду був новеліст Адальберт Штіфтер (1805-1868), в творчості якого знайшло відображення застійне патріархальне життя австрійської провінції.

Театральне мистецтво. Театр Німеччини початку XIX ст. грав велику суспільну роль. Найбільші письменники і поети, починаючи з Гете і Шіллера, писали п'єси, очолювали театри, займалися режисерською роботою. Правда, деякі видні романтики не відразу проникли на сцену (наприклад, п'єси Клейста увійшли в репертуар театру тільки після його смерті), але в цілому драматичні твори кращих німецьких письменників досить швидко утверджувалися на сцені німецьких і австрійських театрів. В німецькому театрі 1789-1870 рр. змінювалися ті ж самі напрямки, що чергувалися у французькому і в англійському театрах, — класицизм, романтизм і реалізм, які мали свої національні особливості. Найбільш своєрідний був німецький класицизм кінця XVIII і перших років XIX ст., званий «веймарським» за цим містом, в якому жили великі німецькі письменники Гете і Шіллер, які тяжіли в цей час до класицизму.

Естетичні принципи Гете і Шіллера були ними практично реалізовані у Веймарському придворному театрі, в якому вони обоє працювали як режисери і вихователі акторів. Особливо тривалою була робота Гете, що керував Веймарським театром з 1791 по 1817 р. Гете мріяв про створення в Німеччині високого театрального мистецтва, просвітительського за змістом і національного за формою. Висуваючи ідеї національного прогресу і буржуазної демок-

ратії, він прагнув повернути театрові його величезне суспільно-виховне значення. Але всі ці задуми великого поета розбивалися об провінційну злиденність карликового німецького двору і філістерську обмеженість смаків бюргерської публіки. Тому Гете так і не вдалося створити задуманий ним театр високої класики. Все-таки у Веймарі були здійснені перші постановки шедеврів світового класичного репертуару, пророблена грандіозна робота з акторським колективом над голосом, мімікою, жестом, декламацією, мізансценами, вперше в театрі зроблена спроба творіння справжнього акторського ансамблю.

Веймарській школі режисури й акторського мистецтва, що стояла на класицистичних позиціях, протистояла гамбурзька школа, очолювана великим актором і режисером Фрідріхом Л. Шредером (1744-1816). Працюючи в Гамбурзі і Відні, він здійснив у німецькому театрі ряд перетворень: реформу репертуару, до якого він вперше у Німеччині запровадив твори Шекспіра, а також твори молодого Гете і драматургів руху «Бурі і натиску» (Я. Ленца, М. Клінгера); реформу акторського виконання, від якого він вимагав правдивості, життєвості, простоти, прагнучи до створення повнокровного реалістичного ансамблю. Слідом за гамбурзькою школою Шредера оформилася мангеймська школа Августа В. Іффланда (1759-1814) — актора, режисера і драматурга, і Августа Коцебу (1761-1819) — плідного автора мелодрам («Діва Сонця», 1791), що користувався європейською популярністю. Зміцнення драми Іффланда і Коцебу було зв'язане з розгортанням у Німеччині антиреволюційного руху; на цьому ґрунті, міцніла і мангеймська школа сценічного мистецтва, для якої був типовий розрив з традиціями німецької класики, зниження ідейності акторського виконання, захоплення дрібними деталями. В цілому мистецтво Іффланда було відходом від великого реалістичного стилю Шредера. На початку XIX ст. всі актори Німеччини перебували під впливом школи Іффланда. В 1796 р. Іффланд був призначений директором Берлінського театру і переніс до столиці Пруссії принципи мангеймської школи.

Сучасник Іффланда І.Ф. Флек (1757-1801), учень Шредера, природжений трагічний актор, грав з величезним успіхом головні ролі в трагедіях Шекспіра і Шіллера. Розквіт його дарування збігся з його перебуванням в Берліні на посади художнього керівника придворного театру. Флек був зв'язаний з берлінським гуртком романтиків. Контрастність гри і грандіозність створюваних ним образів зробили Флека першим романтичним актором Німеччини. Прагнення Флека і його послідовників до зображення емоційно багатих характерів розкрилося з найбільшою повнотою у виконанні п'єс Шекспіра і Шіллера.

Образи героїв трагедій цих авторів і надалі лежали в основі репертуару німецьких романтичних акторів аж до найбільшого і самого яскравого з них — Людвіга Деврієнта (1784-1832). Він прагнув бути оригінальним у всьому, творив чисто інтуїтивно, спираючись тільки на своє творче «я». Успішніше за все він грав ролі характерні і комічні. Він був в тісній дружбі з Е.Т.А. Гофманом, якого він нагадував за характером свого похмурого і гострого дарування. Навколо Деврієнта, як і навколо Кіна, була створена помилкова легенда про стихійність і безладність його творчості; тим часом Деврієнт дуже ретельно трудився над своїми образами, заздалегідь розробляв деталі костюма, гриму і мізансцени.

Наступний етап в розвитку німецького акторського мистецтва пов'язаний з діяльністю представників визвольного руху 1820-30-х рр., які розпочали боротьбу за мистецтво, що відображає сучасне життя. На цьому етапі виступає група ліберально-буржуазних драматургів (Август Платен, Крістіан Граббе), за ними слідують радикально настроєні драматурги групи «Молода Німеччина» (Карл Гуцков, Генріх Лаубе) і перший революційний драматург Німеччини Георг Бюхнер. Революційні настрої, що поширилися в Німеччині під впливом Липневої революції 1830 р., наклали яскравий відбиток на творчість актора-новатора Карла Зейделя-мана (1793-1843), котрий вів активну боротьбу з театральною рутинною, за ідейність і реалізм в театрі, за утвердження свідомого творчого процесу актора.

Музика. Одним з найбільших національних геніїв німецького народу був Людвіг ван Бетховен (1770-1827). Значну частину свого життя він провів в Відні. Світове значення Бетховена обумовлене тим, що в його творах відображаються великі ідеї свободи і братерства народів, що надихали діячів Великої французької революції і національно-визвольних рухів початку XIX ст. Найважливіше місце у творчості Бетховена зайняв симфонічний жанр, якому властиве вираження активного руху, діяльності, боротьби. У трьох з дев'яти симфоній Бетховена (Третій, П'ятій і Дев'ятій) яскраво втілений дух героїчної визвольної боротьби.

Трагічний пафос таких епізодів, як жалобний марш Третьої («Героїчної») симфонії чи перша частина П'ятої, ще більш підкреслює й відтінює піднесена радість симфонічних фіналів. Особливо значна монументальна Дев'ята симфонія, в фіналі якої введений хор на слова «Оди до Радості» Шіллера з її закликком «Обійміться, мільйони!» Бетховеном створені також симфонії ліричного характеру Четверта і Шоста («Пасторальна»). Дух героїчного, дієвого симфонізму проникає і в інші жанри творчості Бетховена. Великі заслуги Бетховена в розвитку фортепіанної сонати. Такі сонати, як «Патетична», «Апасіоната», «Аврора», за яскравістю музичних образів, дієвості їх розвитку, за своїми масштабами наближаються до симфоній. Єдина опера Бетховена «Фіделія» присвячена його улюбленій темі — героїчній, самовідданій боротьбі людини за справедливість. Пізні твори Бетховена виражають глибокі філософські роздуми великого художника про прийдешні долі людства.

Основоположником німецької романтичної опери став Карл Марія фон Вебер (1786-1826), що активно боровся за національне німецьке мистецтво. Сюжети і музичний стиль його опер — поєднання фантастики з реалістичними картинами народного побуту («Чарівний стрілець»), поезія лицарських легенд («Евріанта») — послужили зразком для багатьох композиторів, включаючи Вагнера.

Фелікс Мендельсón (1809-1847) був не тільки талановитим композитором, але й одним із прогресивних музично-громадських діячів: він заснував першу німецьку консерваторію і керував концертною організацією в Лейпцигу («Гевандхауз»). Найбільше яскраво виявив себе Мендельсон в області музики для театру («Сон в літню ніч») і програмного симфонізму («Шотландська» й «Італійська» симфонії, увертюра «Фінгалова печера»). Образи природи і фантастика народних казок були особливо улюблені Мендельсоном; втілюючи їх, він збагатив свій оркестровий стиль світлими і прозорими музичними фарбами. Широку популярність одержали також його ліричні «Пісні без слів» для фортепіано.

У творчості Роберта Шумана (1810-1856) яскраво проявилися особливості романтичного мистецтва. Найбільш значним був його вклад в області фортепіанної музики. У «Карнавалі» — циклі програмних фортепіанних п'єс — він проявив себе як великий майстер гострої і точної музично-психологічної характеристики (п'єси-«портрети») Шопена, Паганіні, самого Шумана). Багато фортепіанних п'єс Шумана навіяні літературними творами Гофмана і Жана-Поля Ріхтера. Також Шуман створив багато пісень на слова Гейне, Шаміссо, Бернса. Кращим його вокальним твором є цикл на слова Гейне «Любов поета», що передає найтонші відтінки почуття від світлої лірики до трагічного пафосу.

Великий німецький композитор другої половини XIX ст. Ріхард Вагнер (1813-1883) відобразив у своїй творчості як прагнення кращої частини свого покоління, так і катастрофу надій і розчарування в колишніх ідеалах. В операх 1840-х років («Тангейзер» і «Лоенгрін») Вагнер ще зв'язаний із вільно трактованою ним традицією німецької романтичної опери. В роки еміграції (після участі в дрезденському повстанні 1849 р.) Вагнер багато часу присвятив теоретичним роботам в області мистецтва, зокрема музичного театру. Його творчим ідеалом була «музична драма», в якій зливається воедино і музика, і поезія, і живопис, і танець, і, звичайно, режисура, не кажучи вже про майстерність актора. Своєї мети він намагався досягти в тетралогії «Кільце Нібелунгів», робота над якою продовжувалася з 1848 по 1874 р. Вся тетра-

логія триває близько 18 годин (самий довгий музичний твір в історії). «Золото Рейну» не поділяється на акти і виконує функцію «вступного вечора», тоді як інші три опери — «Валькірія», «Зігфрід» і «Загибель богів» — містять по три акти кожна (в «Загибелі богів» є ще і пролог, що уподібнює структуру цієї опери структурі тетралогії в цілому). Величезна конструкція підтримується найвищою мірою деталізованою системою коротких музичних тем — так званих лейтмотивів — кожна з яких несе символічний зміст, вказуючи на певного персонажа, позначаючи те чи інше поняття, предмет і т.п. При цьому лейтмотиви — не просто умовні знаки, але й об'єкти активного симфонічного розвитку; їх сполучення служать проясненню підтекстів, не виражених безпосередньо в лібрето (аналогічна система прийомів діє також в «Трістані» і «Мейстерзингерах»).

Втілений в «Кільці» стародавній міф не зводиться до історії боротьби богів, людей і карликів за владу над світом, що уособлюється золотим кільцем нібелунга (карлика) Альберіха. Як і всякий справжній міф, він містить найглибші прозріння, зв'язані з усіма сторонами людського буття. Одні коментатори вважають «Кільце» прообразом сучасних наук про людину (психоаналізу З. Фрейда, аналітичної психології К.Г. Юнга, структурної антропології К. Леві-Стросса), інші — ідеологічною основою соціалізму чи *нацизму**, треті — притчею про індустріальне суспільство і т.д., однак жодна окрема інтерпретація не вичерпує всього різноманіття його змісту. В останні роки життя Вагнер став прихильником націоналізму. У творчості його також відчувається спад: дія стає ще більш статичною, в музиці згладжуються контрасти і встановлюється монотонність.

Мистецтво. На противагу високому піднесенню літературної і музичної творчості, образотворче мистецтво й архітектура Німеччини залишалися в XIX ст. на другому плані. В живопису панували академічні принципи, що забарвили безнадійно нудною рутинною твори як класицистів, так і реакційно настроєних романтиків, що працювали подовгу в Італії, а з часом стали стовпами академічного живопису. Представник класицизму Асмус Якоб Карстенс (1754-1798) прагнув творити піднесене героїчне мистецтво, надихаючись художніми традиціями Античності і Ренесансу. Серед романтично налаштованих митців видне місце належало Фрідріху Овербеку (1789-1869) і заснованому ним братству назарейців. Назва вказує на релігійні устремління членів братства (перший «назареець» — Христос). Оселившись в порожньому монастирі Сан-Ісидоро (Рим) і живучи за зразком середньовічних релігійних братств і художніх артілей, назарейці прагнули воскресити середньовічне релігійне мистецтво, наслідуючи італійським і німецьким художникам Ранняго Ренесансу. Бажаючи відродити духовність, вони виступали проти так званої «релігійної аморальності» мистецтва пізнього класицизму. Зразками для наслідування назарейці обрали твори А. Дюрера і раннього Рафаеля. Разом вони працювали над фресками на біблійні теми і сюжети із «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо. В цілому творчість назарейців відрізняє холодна абстрагованість стилізаторів. Їх діяльність і теоретичні висловлення вплинули на творчість прерафаелітів у Великобританії.

Найвидатнішим представником романтизму в образотворчому мистецтві був Каспар Давід Фрідріх (1774-1840). Він знаходив собі попередників у старожитніх майстрах живопису, котрі якраз були належно оцінені в його часи. За словами сучасників, Фрідріх шукав у пейзажі «світової душі», шукав у кожному куточку природи дію сил, що знаходяться в основі Всесвіту. Його приваблювали до себе високі й далекі гори, рівнини, що зливаються з горизонтом, котрі здатні навіть людині думку про її нікчемність. На першому плані пейзажів Фрідріха часто видніється постать мандрівника, зануреного у споглядання. На фоні ясного неба предмети здаються крихкими й прозорими, особливо щогли вітрильників чи силуети безлистих дерев, готичні склепіння руїн або хрест серед ялин на вершині гори. Безмежна свобода — ось основне його прагнення, яке художник, здається, реалізував у своїй творчості.

У 1830-40-і роки з'явився сентиментальний романтизм художників стилю бідермеєр, в якому відобразили уявлення бюргерського середовища. Архітектура і декоративне мистецтво бідермеєра переробляли форми ампіру в душі інтимності і домашнього затишку. Для живопису бідермеєра було характерне тонке, ретельне зображення інтер'єру, природи, побутових деталей.

У середині століття німецький живопис збагатив великий художник з широким художнім кругозором — Адольф фон Мєнцель (1815-1905). В своїх реалістичних пейзажах і жанрових сценах він дав вірну картину німецької природи і різноманітне відображення німецького життя, хоча і не зміг перебороти тенденції до ідеалізації її минулого і сьогодення.

Скульптори (Шадов, Раух) і архітектори (Шінкель, Кленце) Німеччини XIX ст. довго додержувалися традиційних, що існували ще з XVIII ст., форм холодного і безпристрасного класицизму, віддаючи данину широко розповсюдженим консервативним смакам, що особливо ретельно насаджувалися монархічною владою.

Австрія. Найбільший австрійський драматург Франц Грільпарцер (1791-1872) прагнув синтезувати романтизм з класицизмом. За своїми політичними поглядами Грільпарцер був консерватором. Неприйняття буржуазної цивілізації поєднувалося в нього з ідеалізацією старих патріархальних форм життя. Сюжети своїх п'єс Грільпарцер черпав з історії і міфології. Самі значні з них: «Прамати» (1817), «Золоте руно» (1821), «Велич і падіння короля Оттокара» (1825), «Життя є сон» (1834). Основна ідея творів Грільпарцера — підпорядкування незборимій силі рока, що втілює традиційний порядок. Спроби особи протиставити себе рокові й утвердити своє значення неминуче терплять крах. П'єси Грільпарцера відрізняються прагненням проникнути в сферу підсвідомих, ірраціональних переживань людей.

Романтичний напрямок в австрійській музиці проявився в боротьбі за національну оперу, проти засилля опери італійської і в пишному розквіті ліричних жанрів — пісні, ліричної мініатюри, а також у розвитку програмної інструментальної музики. В цій останній позначилося характерне для романтиків прагнення до синтезу музики і мистецтва слова: багато програмних творів навіяні образами літератури і поезії. У творчості Франца Шуберта (1797-1828) виражені риси прогресивного романтизму з його проникненням в духовний світ людини, глибоким почуттям природи, жвавим інтересом до народного мистецтва. Перше місце в творчості Шуберта належить ліричній пісні. В піснях Шуберта знайшли поетичне вираження живі і безпосередні почуття людини з народу. В мелодіях його пісень одержують високомистецький розвиток народнопісенні інтонації. Поєднуючи свої пісні в цикли («Прекрасна мірошничка» і «Зимовий шлях»), що розповідають про долю їх «ліричного героя», Шуберт значно розширює рамки пісенного жанру. Багатьом його пісням властивий справжній драматизм («Місто», «Двійник»). Пісенністю перейняті й інструментальні твори Шуберта (симфонії, фортепіанні й камерні твори), що цілком відповідає їх ліричному характеру.

4. Культура Англії XIX ст. У кінці XVIII — на поч. XIX ст. в Англії відбувається «тиха» революція — індустріальна; її наслідками були не тільки заміна прядки ткацьким станком, а м'язової сили — паровою машиною, але і глибокі соціальні переміни: зникло селянство, народжувався і зростав пролетаріат, міський і сільський, становище «господарів життя» завойовує буржуазія. Зворотним боком швидкого поступу було зубожіння цілих верств населення, а блискучим політичним успіхам королівство було зобов'язане цинізму своєї зовнішньої політики — Англія значною мірою існувала за рахунок грабежу колоній. Від перемін, що ніс із собою буржуазний прогрес, страждала й частина аристократії, власники великих маєтків, якщо вони не зуміли пристосуватись до нових умов. Таким чином, і невдаха-землевласник, і землероб однаково відчували себе вибитими з колії, безпритульними, непотрібними й самотніми. У їх романтичних, спрямованих проти поступального розвитку буржуазної цивілізації прагненнях

знайшов вираз трагічний бік капіталістичного процвітання. Подібні настрої і стали основою розвитку романтизму у Великобританії.

Романтизм. Характерна риса англійського романтизму — його тісний зв'язок із соціальною практикою, актуальними проблемами суспільного життя країни. В цілому різні ідейно-естетичні програми англійських романтиків мають спільні витоки: 1) реакція на раціоналізм XVIII ст. й утвердження капіталістично-промислової ери з її культом наживи; 2) ідеалізація добуржуазних суспільних відносин, «натурального» існування в руссоїстському дусі.

Раннім і яскравим явищем англійського романтизму стала творчість Вільяма Блейка (1757-1827). Він все своє життя провів у Лондоні і став, певною мірою, поетом цього міста, хоч уява його поривалась вгору, до ідеальних сфер. У малюнках й віршах, які він не друкував, а гравірував, Блейк творив свій особливий світ. Це якби сни наяву, причому і в житті він з малих років розповідав, ніби бачив чудеса серед білого дня, золотих птахів на деревах, а в пізні роки він розмовляв з Христом, Данте і Сократом. «В одній миті побачити вічність й небо — у чашечці квітки» — центральний принцип Блейка. Мова йде про зір внутрішній — не зовнішній. У кожній піщинці він прагнув уздріти відображення духовної сутності. Блейка можна також назвати й міфологом, що винайшов нових богів, таких як Урізен і Лос — уособлення сил пізнання і творчості, або Теотормон — втілена слабкість й сумнів. У віршах й малюнках митця немало співзвучного романтикам: універсалізм, діалектика, пантеїстичні мотиви, прагнення до всеосяжного, духовно-практичного осягнення світу.

Визнаними зачинателями англійського романтизму стали поети «озерної школи» — лейкісти. Назва походить від озерного краю на півночі Англії, де був маєток Вільяма Вордсворта (1770-1850) і де він разом з Семюелем Тейлором Колдріджем (1772-1834) утворив поетичну співдружність, до якої також зараховують Роберта Сауті (1774-1848). Лейкісти оспівували природу як схованку від бід цивілізації; вони відкидали ідею раціонального пізнання й перебудови світу, протиставивши їм смирення, християнську віру, занурення в ірраціональну природу людини. Для Вордсворта найдорожчим був патріархальний сільський улад, в якому проста (натуральна) людина, не зіпсована буржуазною цивілізацією, живе у згоді із Богом і природою. Правда, це схилання перед цільним, «природним» життям іноді призводить поета до повного заперечення людського інтелекту; так у вірші «Хлопчик-ідіот» позбавлене розуму дитя здається блаженним своєю нічим не порушеною близькістю до природи. Основна творча заслуга Вордсворта полягає у тому, що він наче заговорив віршами — без видимої напруги й загальноприйнятих поетичних умовностей. Він мовив ніби від серця до серця, кожен порух або думку безпосередньо відображаючи у своїх віршах («Прогулянка», 1814; «Пітер Белл», 1819; «Погонич», 1805-1819).

Колдрідж пережив найвище творче піднесення на початку літературного шляху, створивши менше ніж за рік (1797-1798) більшість своїх поетичних шедеврів. Провідною його поетичною думкою є постійна присутність у житті незрозумілого, таємничого, того, що не піддається осягненню розумом. Таємниця вдирається до нормальної течії життя раптово, як це відбувається у поемі «Сказання про Старого Мореплавця». Твір написаний у стилі середньовічної балади й психологічно достовірно передає самотність людини у світі, а також її безсилля перед безмежністю Всесвіту. У поемах «Хан Кубла» й «Крісталь» Колдрідж показує ірраціональні аспекти буття й людської психіки. Третій учасник «Озерної школи» Р. Сауті у своїй творчості намітив той забарвлений іронією погляд на минуле й сучасне, який пізніше одержав розвиток у революційних романтиків, зокрема у Байрона.

Суттєвий вплив лейкісти справили на формування письменника Вальтера Скотта (1771-1832), який, розпочавши із збирання народних пісень і балад, написав згодом низку романтичних поем на сюжети Середньовіччя. Однак, справжнім його досягненням було започаткування жанру історичного роману. Події кінця XVIII — початку XIX ст., починаючи з Великої

Французької революції і кінчаючи походами Наполеона і національно-визвольних воєн, зробили учасниками історичних рухів безліч людей. Розуміння того, що змінюються умови життя, а з ними змінюються нрави, звичаї, характери людей, поширилося в широкі масах. Потрібно була людина, що перенесла б це стихійне відчуття в літературу, зробила б його свідомим принципом художньої творчості. Цією людиною і став Вальтер Скотт. Йому допомогла в цьому своєрідність Шотландії, де існували різні соціальні форми і різко зіштовхувалися різні суспільні уклади — від родового клану до сучасного капіталізму. Усе це наочно розкривало спостерігачеві картину руху історії.

Багато романів Вальтера Скотта, такі, як «Уеверлі» чи «Роб Рой», присвячені зображенню загибелі шотландського клану, цього уламку старого родового ладу. Деякі романи малюють епоху Середньовіччя як в Англії, так і в інших європейських країнах (найвідоміші з них «Айвенго», «Квентін Дорвард»). Нарешті, серія романів Вальтера Скотта присвячена класовим битвам, що розгорнулися в Англії у XVII—XVIII ст. («Пуритани», «Легенда про Монтроз»). Головне відкриття письменника — це принцип історизму, згідно якого минуле розглядається не як відображення сучасного, а як світ особливий, зі своїми тільки йому властивими поняттями. Для цього письменник скрупульозно вивчав історичні джерела й намагався відтворити історичний колорит епохи, в якій розгорталась дія його роману.

Особливість висвітлення історії у Вальтера Скотта полягає в тому, що діяння королів, полководців, вельмож відступають у його романах на задній план у порівнянні зі змінами життя, побуту і нравів самого народу. З цим пов'язана й особлива композиція романів. У центрі їх завжди вигаданий герой, пересічна людина, але його особиста доля виявляється тісно зв'язаною з великими суспільними подіями народного життя. У романах Вальтера Скотта перед читачем постає картина боротьби суперечливих і складних інтересів, класів, партій, релігійних сект. Автор показує, як поступово гине старий феодально-патріархальний порядок і як невблаганно прокладає собі дорогу буржуазний розвиток. Таким чином, Вальтер Скотт створив роман, що, зображуючи приватне життя, відтворює картину історичних подій. Тим самим письменник відкрив величезні можливості і для роману про сучасність.

Друге покоління англійських романтиків (їх також називають революційними) — Байрон, Шеллі й Кітс — відрізнялись від своїх попередників непримиренним ставленням до несправедливої дійсності й опозиційністю стосовно офіційної політики та ідеології. Джордж Гордон Байрон (1788-1824) у своїй поезії рішуче виступав проти романтичного консерватизму, ірраціоналізму й містики, але сам прожив романтичне життя, яке багатьох спонукало до наслідування. Він належав до тих бунтарів-аристократів, чия філософія вимагає більшого, ніж особистий успіх. «Потаємною причиною їхнього невдоволення, — писав Бертран Рассел, — цілком може бути й любов до влади, але в їх свідомих думках проступає критика світового ладу, яка, будучи досить глибокою, прибирає форми титанічного космічного самоствердження або, в тих, хто дотримується певних забобів, форми сатанізму. І те, і друге можна побачити в Байрона... Аристократична філософія бунту, виникаючи, розвиваючись і, в міру досягнення зрілості, змінюючись, надихнула цілу низку революційних рухів — від карбонарів після падіння Наполеона до гітлерівського перевороту 1933; і на кожній стадії вона формувала відповідні манери мислення й відчуження серед інтелектуалів та митців».

У поемах «Гяур» і «Корсар» (1813-1816) Байрон сформував образ «байронічного героя», головною рисою якого є непокірність, нескореність; усі його сили спрямовані до досягнення однієї мети, ним володіє дух, що не знає компромісу, якому є тісні усі кордони й межі у часі й просторі, закони й мораль будь-якого суспільства. Згодом, у поемах й поетичних драмах «Манфред», «Кайн», «Мазепа», «Дон Жуан» (1816-1818) цей герой стає прямо на край безодні, по-суті бунтуючи вже не тільки проти «людського стада», «рабської покірливості» й суспі-

льних інституцій, що утискують особистість, але і проти людської природи взагалі, яка сама по собі виявляється слабкою, тісною для істинно вільних поривів духу.

Поет ще на початку XIX ст. ставить «кінцеві» питання, до яких культура підійде впритул тільки в епоху символізму і які в той час просто приголомшували публіку. Існування зла нарівні з добром, рівноправність зла як сили, діючої у світі, — ось такі безодні відкриває перед каїном байронівський Люципер, який вже не є Сатаною-богоборцем як у Мільтона, а найближшим і чисто негативним збудителем свідомості, який залишає головного героя у стані воїстину каїнової спустошеності.

Своєрідну історіософську й культурологічну концепцію розвивав у своїй творчості син багатого землевласника Персі Біші Шеллі (1792-1822), який рано порвав із своїм середовищем і на все своє життя перетворився у непримиренного бунтаря, «справжнього революціонера», який за словами Маркса і Енгельса, «завжди б зараховувався до авангарду соціалізму». У поемі «Королева Маб» (1813) він у символічних картинах й видіннях розгортає перед читачем всю історію людства й розвиває руссоїстське переконання у тому, що основою бід людства у його розвитку є раціоналістично-механічна цивілізація. У поемі «Прометей звільнений» (1819) історія постає як процес поступового заглушення ініціативи, згасання волі, придушення сміливості: героїзм Прометей, по-суті, став причиною подальшого загальнолюдського страждання, тому що такий рівень мучеництва й самопожертви є непосильним для людства, затурканого неправедними земними владарями. Тільки «злиття» Прометей з людством призведе, на думку Шеллі, до їх звільнення — це і буде Прометей Звільнений: освічене й просвітлене Людство, що піднялося на новий рівень свого розвитку.

У поемах і поетичних драмах «Повстання Ісламу», «Ченчі» й «Маскарад «Анархії» (1818-1819) Шеллі прагне передати гостроту соціальних конфліктів, показати особистість у конфлікті з суспільством; на його думку, тільки революція, насильницьке знищення існуючих порядків здатні встановити справедливий соціальний устрій.

У порівнянні з Байроном й Шеллі Джон Кітс (1795-1821) був прихильником «чистого мистецтва» й сповідував культ панестетизму. В душі романтичних пошуків він робив спроби створити образи універсально-міфологічні; це стосується його поем на антично-міфологічні й ренесансні сюжети: «Ендиміона» (1817), що представляє процес складного сходження ступенями до ідеалів краси; «Гіперіона», поєми про одного з повержених титанів, чиє місце зайняв Аполлон; поєм «Ізабелла» і «Канун св. Агнеси», де уява обмежує себе колом земних вражень, у першому випадку — трагічних, у другому — переможних й радісних. Всіх їх об'єднує головна думка Кітса про те, що прекрасне є вічним й вічною є радість яку воно дає: «У справжнього поета почуття Краси затемнює всі інші помисли».

Англійська демократична поезія 1830-40-х років співчутливо зображує життя пригноблених класів, порушує питання про відношення між працею і капіталом, виражає суспільні вимоги пролетаріату. Томас Гуд присвятив свій краший вірш — «Пісня про сорочку» — зображенню долі дівчини-швачки в буржуазному суспільстві. Основним жанром багатьох поетів, висунутих *чартизмом*^{*}, є пісня. Найбільшим представником чартистської поезії був відомий діяч англійського робітничого руху Ернест Джонс. Серед його творів, пронизаних духом пролетарського інтернаціоналізму і класової боротьби, найбільш популярні «Пісня нижчих класів» і «Пісня робітників». У поєми «Повстання Індостану, чи Новий світ» (1850) Джонс, слідуючи за романтичними поємами Шеллі, зображує прийдешню перемогу людства над силами зла і вільний світ майбутнього. Чартистська поезія виражала настрої пролетаріату. Однак робітничий клас не був ще вільний від багатьох забобонів. Енгельс писав: «Поезія минулих революцій, за винятком «Марсельези», рідко робить революційне враження в пізніші часи, тому що, для того щоб впливати на маси, вона повинна відображати і забобони мас того часу. Звідси — релігійна нісенітниця навіть у чартистів».

Реалізм. Англійська література висунула плеяду письменників-реалістів, що дали у своїх романах широку картину громадянського життя. Особливістю англійського критичного реалізму XIX ст. є елемент сентиментальності і моралізації навіть у найбільших письменників, у тому числі в Діккенса. Однак порівняна зрілість буржуазних відносин в Англії дозволила англійським письменникам показати те, що майже не входило в поле зору Стендаля і Бальзака, — становище робітничого класу. Життя і боротьба пролетаріату, чартистський рух одержали відображення в романах Діккенса, Бронте і Гаскелл. Правда, вирішення робочого питання ці письменники бачили не в розвитку суспільної боротьби, а в примиренні класів у душі філантропічної утопії.

Чарльз Діккенс (1812-1870) — один з великих художників світової літератури. Ранній його твір «Посмертні записки Пікквікського клубу» (1837) ще зображує Англію як країну патріархальних нравів. Осміюючи прекраснодушність, довірливість, наївність свого героя Пікквіка, Діккенс разом з тим співчутливо відтінює його безкорисливість, чесність, віру в добро. У книзі іскриться чудесний гумор. Однак Діккенс був занадто правдивим художником, щоб надовго залишитися в умовному світі. Вже в наступному своєму романі «Пригоди Олівера Твіста» (1838) він звертається до зображення капіталістичного міста з його нетрями, до життя бідняків. У цьому творі, так само як і в «Ніколасі Ніккльбі» (1839), Діккенс оповідає про молоду людину, що переборює всі життєві перешкоди і знаходить у фіналі особисте щастя. Така композиція зближає його романи з просвітительською літературою XVIII ст. Діккенс успадкував від цієї епохи її оптимізм, незламну віру в торжество справедливості. Однак твори Діккенса повні глибокого драматизму, соціальні протиріччя мають у нього часом трагічний характер, якого вони не мали в трактуванні письменників XVIII ст.

Діккенс створює цілу галерею носіїв суспільного зла, що мають в його романах конкретний вигляд представників буржуазного класу. Такі лихвар Ральф Ніккльбі і жорстокий учитель Сквірс («Ніколас Ніккльбі»), лицемірний містер Пекснїф («Пригоди Мартіна Чезлвітта»), людиноненависник Скрудж («Різдвяні оповідання»), капіталіст Баундербі («Лихоліття»). Найбільшим досягненням Діккенса в цьому розумінні є образ містера Домбі, героя роману «Домбі й син» (1846-1848). Діккенс створив тип людини, усі почуття якого змерли. Самовдоволення, тупість, егоїзм, черствість цієї людини Діккенс пояснює тим, що він належить до світу власників. Викриваючи цей світ, письменник висуває, однак, наївне припущення про можливість перевиховання Домбі.

Діккенс торкається у своїй творчості також життя і боротьби робітничого класу. Він зображує становище пролетаріату в романі «Крамниця старожитностей» (1841). Письменник глибоко співчуває тяжкому життю робітника, але він не вірить у його революційні можливості й у романі «Лихоліття» (1854) навіть глумливо зображує чартистського агітатора. Втім, хоча Діккенс не уявляє собі виходу за межі буржуазного суспільства, усе-таки його позиція є справедливо демократичною. Непереможний оптимізм, яскравий гумор, тверезий, реалістичний погляд на життя — усе це робить його найбільшим після Шекспіра письменником Англії.

Літературна діяльність Вільяма Теккерея (1811-1863) у ряді істотних моментів відрізняється від творчості Діккенса. Теккерей з нещадним презирством ставиться до буржуазно-дворянської верхівки суспільства, але він байдужий до життя низів. Письменник дивиться на світ песимістично, з неабиякою часткою скепсису. Крашій його твір «Ярмарок марнославства» (1846-1848) зображує життя панівних класів у вигляді вульгарного балагану, де кожний грає призначену йому роль. Теккерей не бачить позитивних героїв, усі його персонажі поділяються на дві категорії — шахраї або обмануті. Як художник він прагне до строгої психологічної правди, уникає гротеску і перебільшення, властивих Діккенсу.

Цивілізаційні зміни в Англії створили можливість для прояву і реалізації творчих потенціалів талановитих жінок-письменниць. Гучний успіх випав на долю роману Шарлотти Бронте

(1816-1855) «Джейн Ейр». У перших десятих главах вона використала автобіографічний матеріал, завдяки чому сцени життя і навчання «бідних дівчиць» у Ловудському пансіоні зараховують до самих викривальних в англійській літературі XIX ст. Загальний тон їх стриманий, іноді саркастичний, часто безвідрадний. Глава XI переносить героїню у сферу романтичного вимислу: вона потрапляє гувернанткою до маєтку Торнфілд, господар якого Торнфілд одразу зацікавлюється скромною, але незалежною і вольовою дівчиною. Починається оповідання про незвичайне кохання аристократа і гувернантки, про перешкоди на шляхах любові та її кінцеве торжество. Романтичний ідеал свободи волі втілений письменницею у правдивому образі бідної дівчини, готової на будь-які жертви заради визнання своїх життєвих прав і моральних принципів. Нова самосвідомість героїні викликала різко негативну реакцію консерваторів, одна з газет яких писала: «У книзі наполегливо утверджуються права людини, для яких ми не знаходимо підстав у слові Вседержителя».

Елізабет Гаскелл (1810-1865) цікавилася життям пролетаріату і присвятила йому свій роман «Мері Бартон» (1848). Вона розуміла, що пролетарі не тільки страждають від голоду, холоду, безробіття, але і що в їх душах зріє гнів і «почуття помсти». Ткач Джон Бартон, «чартист і комуніст», турботливий чоловік і люблячий батько, відданий друг і чесний трудівник, вбиває сина фабриканта Карсона, а потім кається в страшному діянні і, замучений почуттям провини вмирає, перед смертю одержавши прощення батька убитого. В романі звучить попередження: навіть самі благі наміри і пориви можуть привести до падіння і катастрофи, якщо люди думають, що справедливості можна домогтися насильством над іншою людиною. Роман присвячений також духовному становленню і «вихованню почуттів» дочки Джона Бартона, Мері. Ексцентрична і вперта, але добра і чесна, вона проходить важкий шлях моральної прозоріння до строгого суду над самою собою, справжньої людяності і розуміння.

Дещо осторонь від панівних тенденцій в англійській літературі середини XIX ст. стоїть творчість сестри Шарлотти Бронте — Емілі (1818-1848). У 1847 р. був опублікований її роман «Грозовий перевал», що згодом приніс їй всесвітню славу. За життя Емілі цей роман залишився практично непоміченим і тільки після її смерті, коли Шарлотта здійснила друге його видання, «Грозовий перевал» був зустрінутий хором похвал як шедевр, щоправда, з деякими застереженнями. В біографічній довідці Шарлотта відзначала «жахаючу, велику похмурість», що пронизує оповідання про два йоркширські сімейства Ерншо і Лінтонів, та їх злого генія, Хіткліфа. Кетрін Ерншо і Хіткліфа зв'язує бурхлива, демонічна, бунтівлива пристрасть. Їх любов трагічна. Тільки після смерті вони чудесним чином поєднуються, їх тіла опиняються в одній труні. Е. Гаскелл, писала, що роман «Грозовий перевал» викликав у багатьох читачів тремтіння жаху і «відрази до тієї виразності з якою були зображені мерзентні... персонажі». Однак роману властиві моральна сила і мудрість, натомість жорстокості, підступництва і божевілля протистоїть розум і справедливість.

Театр. Англійський театр XIX ст. значно відрізняється від французького в області драматургії і сценічного мистецтва. Великі англійські письменники і поети XIX ст. не писали п'єс або призначали їх тільки для читання, а не для постановки. Така доля спіткала драматичні твори Байрона, Шеллі, Колріджа, Вальтера Скотта і Булвер-Літтона. Великі англійські реалісти на чолі з Діккенсом і Теккереем, незважаючи на свій інтерес до театру, драматургію не займалися. Оскільки театр не може існувати без повноцінної сучасної драматургії, то англійський театр XIX ст. в цілому переживав пору занепаду. Талановиті англійські актори, в яких не було нестачі, змушені були або виконувати твори Шекспіра і Шерідана, або пробавлятися перекладними (з французької) мелодрамами, салонними комедіями і водевілями.

Театральне життя Англії зосереджувалося в Лондоні. Там було на початку XIX ст. шість регулярно діючих театрів, у тому числі два привілейованих, що мали виключне право на постановку так званої законної, чи правильної (літературної, класичної), драми — «Друрі-Лейн»

(заснований 1663) і «Ковент-Гарден» (заснований 1732). Ці театри орієнтувалися у XVIII ст. на аристократичну публіку, що задовольнялася їх репертуаром. Однак на грані XVIII і XIX ст. у них став проникати демократичний глядач зі своїми смаками і вимогами. Керівники театрів вишукували засоби для залучення нового глядача. Так, драматург Шерідан, що стояв на чолі театру Друрі-Лейн з 1776 р., вправлявся у застосуванні різних ефектів і навіть виводив на сцену тварин.

Оскільки з часом у «великих» театрах стали даватися такі ж естрадно-циркові видовища, як і в «малих», то подальше збереження їх монополії зробилося безглуздим. Про скасування монополії «великих» театрів заговорили багато передових письменників Англії — Булвер-Літтон, Теккерей та ін., і в 1843 р. був виданий акт «про свободу театрів». Відтепер усі театри одержували право вільного вибору свого репертуару і постановки будь-яких п'єс під відповідальність антрепренера.

У театрі Друрі-Лейн розгорнулася акторська діяльність видатної англійської трагічної акторки Сари Сіддонс (1755-1831) та її брата, чудового трагічного актора і режисера Джона Кембла (1757-1823), які працювали у стилістиці класицизму. Слід зазначити, що класицистичний напрямок в англійському акторському мистецтві збігався з відродженням класицизму у Франції напередодні і в роки Великої Французької революції, і в цьому значенні мистецтво Кембла було паралельно мистецтву Тальма. Однак суспільний зміст їх творчості різний. Англійський класицизм кінця XVIII — поч. XIX ст. глибоко консервативний і академічний, позбавлений революційного пафосу. Це особливо відноситься до Кембла, що був насамперед актором-декламатором; його виконанню була властива зовнішня піднесеність при внутрішньому холоді, а техніка в нього завжди переважала над почуттям. Сара Сіддонс, найдосконаліша акторка класицистичного стилю, була значно емоційніша від Кембла. Вона мала дар перевтілення, що був відсутній у її брата. Про виконання нею ролі леді Макбет критика писала: «Ми не можемо уявити собі нічого більш грандіозного. Вона була справжнім втіленням трагедії». Великими були заслуги Кембла як режисера. Він провів енергійну боротьбу за високу якість репертуару, поставив 11 п'єс Шекспіра і прагнув до їх історично точного оформлення. Кембл також сприяв становленню театру Ковент-Гарден, директором і першим режисером якого він став у кінці життя.

Антиподом Кембла був великий актор-романтик Едмунд Кін (1787-1833), талант якого заблищав в Друрі-Лейн. Його поява на сцені відразу завдала удару школі Кембла. Кін був непоказною людиною, але його гра була насичена спалахами пристрасті, опромінювалася внутрішнім вогнем. Поет-романтик Колпрідж сказав про нього: «Бачити гру Кіна — це якби читати Шекспіра при спалахах блискавки». Акторському мистецтву Кіна були властиві величезна внутрішня сила, заперечення всяких умовностей і шаблонів, бурхливий протест проти закостенілості і фальші англійського буржуазного суспільства. Це було справжнє втілення демократичного романтизму в акторському мистецтві.

В Ковент-Гардені Кембла змінив актор і режисер Вільям Макреді (1793-1873). У кінці 1830-х — на поч. 1840-х рр. він одночасно очолював і Ковент-Гарден, і Друрі-Лейн, прагнучи перебудувати їх роботу на реалістичний лад. На відміну від демократа-плебея Кіна, Макреді був втіленням буржуазної респектабельності й обмеженості. Романтизм в його розумінні мав здрібнений, епігонський характер. Макреді був більше актором мелодрами, ніж актором трагедії. Він часто виконував ролі лиходіїв, вносячи в них реалістичні тенденції. Як режисер Макреді провів величезну роботу над відновленням у театрі справжніх шекспірівських текстів. У своїх постановках він більш за все шукав історичну правдоподібність, добивався акторського ансамблю, ретельно розробляв масові сцени. Однак новаторські устремління Макреді були обмежені його відривом від великих суспільних проблем.

Комічні актори в Англії значно відставали за якістю гри від трагічних через відсутність повноцінного комедійного репертуару. Слабкі, нікчемні п'єси було прийнято оживляти трюками — *gegami*⁶. Найбільш вдалі геги закріплювалися, ставали ходовими, стандартними. Драматурги до них пристосовувалися, писали п'єси і ролі для популярних коміків. У результаті виконання комедії ставало не менш умовним, ніж виконання трагедії акторами-класицистами. Лише талановита комедійна акторка і режисер Еліза Вестріс, працюючи в театрі «Олімпік», повела боротьбу з умовними штампами бурлескних жанрів, зайнялася збиранням міцного ансамблю, почала реалістичну реформу постановки. Успішна робота Вестріс призвела до її запрошення в «Ковент-Гарден», де вона дала зразкові постановки комедій Шекспіра і Шерідана. Свої реформи Вестріс продовжила в театрі «Ліцеум». Послідовниками Вестріс стало подружжя Бенкрофт, що розгорнуло свою діяльність у театрі принца Уельського у 1865-1880 рр. Мері Бенкрофт була блискучою комедійною акторкою. Очоливши власну театральну справу, вона разом з чоловіком стала здійснювати реалістичну реформу акторського мистецтва. До своєї роботи їм вдалося залучити талановитого драматурга Томаса Робертсона, автора реалістичних драм з англійського життя («Товариство», «Каста», «Школа»), що відкрили еру критичного реалізму в англійському театрі.

Мистецтво. Розквіт англійського живопису, що почався із середини XVIII ст. у часи Хогарта і Гейнсборо, у XIX ст. продовжувався недовго — не далі першої його третини. Але тепер істотно змінилися і суспільний характер живопису Англії, і зміст боротьби різних його напрямків. На зміну блискучому розвитку портрета прийшов не менш блискучий розвиток пейзажного живопису, передумовою якого був розквіт ландшафтного парку, пробудження почуття краси дикої природи, прагнення людей до неї. У цьому звертанні до природи відобразилися й господарські інтереси лендлордів, які хотіли відродити дідівські маєтки. Однак, у цьому тяжінні до сільської простоти проявився і протест передових людей епохи проти зіпсованості моралі у містах.

На чолі умовного й абстрактного (на противагу літературі) романтичного напрямку, що здобув панування й офіційне визнання вже з першого десятиліття XIX ст., став Вільям Тернер (1775-1851), що на довгі роки визначив свою творчістю художні смаки консервативної буржуазної публіки. Його глибоко емоційне мистецтво набагато випередило свій час. В сучасників Тернер прославився перш за все як «історичний» живописець, тому що його великі, наповнені контрастами світла і кольору пейзажі звичайно доповнювалися якою-небудь міфологічною чи історичною сценою («Сад Гесперид», «Дідона, що будує Карфаген» і т.п.). Він черпав натхнення в літературних творах, придумував фантастичні сюжети, («Дочка Апулея в пошуках свого батька», «Прибуття в порт Рейсдаль»); природа служила йому лише трампліном для невтримного польоту фантазії, і ті його картини, що мали які-небудь географічні найменування («Еренбрентштейн», «Розенау» і т.п.), були не більш ніж плодом його бурхливої уяви. Лише в молодості він ще цікавився враженнями реальної природи, що потім зовсім зникли у невичерпному потоці його фантастичних видінь.

На усій творчості Тернера лежить печать похмурого і безнадійного фаталізму: людина виявляється жалюгідною іграшкою ворожих їй, нескоримих і грізних стихій («П'ята страта єгипетська», «Загибель армії Ганнібала в Альпах», «Лавина» та ін.). Навіть теми, узяті із сучасності («Дош, пара і швидкість», «Останній рейс фрегата «Сміливого», «Невілничий корабель»), Тернер вирішував у дусі песимістичної приреченості, тужачи про загибель старої романтики або пророкуючи невідворотний кінець, смерть і руйнування. Пізні його роботи забарвлені абстрактною символікою і містикою («Вечір і ранок після Всесвітнього потопу», «Наполеон на березі моря крові» та ін.). Естетичні принципи Тернера стали основою всієї системи художніх поглядів «вікторіанської ери», послуживши в той же час першим закінченим зразком мистецтва, свідомо усунутого від життя, — «мистецтва для мистецтва».

Повним запереченням сповненого вимислів і вражаючого зовнішніми ефектами мистецтва Тернера була глибоко реалістична творчість Джона Кónстебла (1776-1837), найбільшого поряд з Гейнсборо англійського художника, одного з творців художньої мови мистецтва XIX ст. Його правдива й демократична творчість спиралося на ясні і прості судження просвітницької філософії XVIII ст. і була споріднена глибоко гуманістичній ліриці природи, що розкрилася в поезії Джона Кітса. Син сільського мірошника, що важко добився художньої освіти і права займатися таким мистецтвом, яке він вважав правильним і важливим, Констебл мав непохитну волю і принципиовість — він жодного разу не звернув з обраного ним шляху впертих шукань життєвої правди.

В численних етюдах з природи (уперше введених ним в ужиток живописців XIX ст.), в довгій і завзятій роботі над картинами Констебл досяг високого поетичного відчуття краси буденної природи. Він перший став писати реальну природу такою, яка вона є: ранкову росу і полуденну спеку, вологу зелень трави, найтоншу гармонію відтінків осені або сяючу свіжість літа, витягаючи щиро серду поезію з глиняних схилів, покритих вереском пустирів, гнилих колід і пеньків на тінистому березі ріки, заливних луїв або високо пливучих хмар. У своїх картинах Констебл незмінно прославляв людину і її творчу працю. Одна з його кращих картин — «Віз для сїна» (1821), виставлена в 1824 р. у Парижі, стала якби викликом класицизму. Етюди Констебла і його великі картини («Стрибаючий кінь», «Хлібне поле», «Уеймутська бухта», «Стретфордський млин», «Собор у Солсбері» та ін.) були високим досягненням англійського живопису.

Мистецтво портрету сильно деградувало вже у творчості Томаса Лоуренса, президента Королівської Академії і придворного художника ледве чи не всіх монархів *Священного союзу**. Він розумів завдання портретиста як шанобливих лестощів, що не гребують самою відвертою неправдою. Після Лоуренса портрет опустився до шаблонного, банального ремесла, доживши в такій формі аж до кінця XIX ст.

Англійський живопис і скульптура середини XIX ст. очолювалися і направлялися нудними і беззмістовними академічними живописцями, що сумлінно догоджали невимогливим буржуазним смакам. Не в приклад англійському роману XIX ст. живопис часів вікторіанського «процвітання» була зовсім чужий будь-якій критиці існуючих суспільних відносин.

Спробою вивести англійський живопис з цього жалюгідного стану став прерафаелітський рух — романтична течія в англійському мистецтві другої половини XIX ст., представники якої прагнули використати в нових умовах образну систему й типи «наївної релігійності» середньовічного й проторенесансного мистецтва й літератури. У 1848 р. троє молодих художників — Вільям Холмен Хант (1827-1911), Джон Міллес (1829-1896) і Данте Габріель Россетті (1828-1882) утворили «Братство Прерафаелітів» (від лат. *prae* — «перед» і «Рафаель»). У той час європейський живопис бунтував проти перетворення у догму академічних канонів; етапні для всього світового мистецтва досягнення Рафаеля виродилися у систему мертвотних штампів. Члени «Братства Прерафаелітів» вирішили знищити ці штампи, базуючись на більш «наївному», безпосередньому Проторенесансі і Ранньому Ренесансі, тобто на мистецтві дорафаелівського періоду. Звертання саме до цієї епохи пов'язане у прерафаелітів з тяжінням до середньовічної і містичної тематики; ненависть до сучасної цивілізації, що калічить людину, призводила до ідеалізації Середньовіччя.

У 1850 р. «Братство Прерафаелітів» стало випускати журнал «Пагін», де крім статей теоретичного характеру друкувались вірші Россетті. Після 1853 р., коли «Братство» розпалось, його ідеї породили досить широкий мистецький рух, який став складовою часткою *неоромантизму**. У цей час в творчості прерафаелітів з одного боку посилюється абстрактний декоративізм, містична ускладненість образів, а з іншого — його представники шукають зв'язків мистецтва з посвядним життям, беруть участь у вихованні естетичного смаку народу, у

розвитку в ньому почуття прекрасного, звертаються до проблем естетичної організації життєвого середовища. Теоретичні погляди прерафаелітів були найбільш повно сформульовані мислителями Джоном Рескіним (1819-1900) й Вільямом Моррісом. Для мистецтва прерафаелітів характерне прагнення безпосереднього вираження абстрактних ідей в наочних образах, дослідження природних явищ й ефектів незалежно від пануючих в академічному мистецтві поглядів, довершеність ручного виконання в ужитковому мистецтві і збереження натуральної краси вихідних матеріалів.

Архітектура середини XIX ст. замінила сухий і нудний класицизм початку століття настільки ж сухою і зовнішньою стилізацією готичного стилю. Побудований у 1840-50-х роках у такому дусі парламент у Лондоні (архітектор Ч. Баррі) став свого роду символом впертого консерватизму англійської буржуазії. У 1850-х рр. починаються перші пошуки технічної реформи будівництва: «Кришталевий палац» для Всесвітньої виставки 1851 р. у Лондоні був побудований Дж. Пекстоном із заліза і скла, однак художня сторона була тут цілком принесена в жертву ефектності нових технічних витоків.

5. Культура Італії та Іспанії XIX ст. На протязі XVIII ст. Іспанія та Італія втратили свої провідні позиції у розвитку Європейської культури. Багато в чому це було зумовлено відсталістю соціально-політичних й економічних систем цих країн, засиллям у них дворянсько-клерикальних кіл. Однак, з утвердженням капіталістичних відносин культури Італії та Іспанії поступово відновлюють динамізм свого розвитку і на протязі XIX ст. закладають підвалини блискучого культурного піднесення у XX ст.

Італія. Розвиток італійської культури XIX ст. проходив під знаком *Рісорджіменто**, руху *карбонаріїє** і *«Молодої Італії»**. Прогресивна література відіграла величезну роль у боротьбі італійського народу за звільнення від австрійського і французького панування і воз'єднання країни, мобілізуючи і консолідуючи патріотів. Вона пройшла складний шлях від класицизму через романтизм до реалізму. Діяльність знаменитого італійського патріота і борця проти наполеонівського й австрійського панування Уго Фосколо (1778-1827) була зв'язана з революційним класицизмом. В своїй поемі «Гробниці» (1804) і трагедіях «Аякс» (1811), «Річарда» (1813) він прославляв свободу та її героїв. Уго Фосколо був також автором роману «Останні листи Джакопо Ортіса», в якому прагнув розкрити світ людських почуттів, перегукуючись в цьому з романтичним рухом.

В творчості самого значного представника італійського романтизму Джакомо Леопарді (1789-1837) патріотичний смуток про зганыблену і пригноблену батьківщину (вірші «До Італії», «На пам'ятник Данте») переростає в глибоке відчуття загального світового розладу і дисгармонії життя. Самотній, відірваний від народного руху, Леопарді виступає як один із представників поезії «світової скорботи», що виникла в епоху загибелі і розчарування в старих ідеалах, коли не було нових ідеалів і надій і ще не дозріли нові, демократичні сили.

До романтичного напрямку примикав також великий італійський письменник Алессандро Мандзоні (1785-1873). У своїй ліриці Мандзоні оплакував долю поневоленої батьківщини. Під впливом визвольної боротьби італійського народу він створив і кілька трагедій на теми національної історії. В романі «Заручені» (1827) Мандзоні переходить на позиції реалізму. Описуючи історію молодої селянської пари — юнака і дівчини, що люблять одне одного, але їх розлучають обставини, — він малює широку картину народного життя в країні, роздробленій на провінції, яка страждає від міжусобиць й іноземних вторгнень, убогості, чуми і свавілля феодалних сеньйорів. Реалістично, з великою поетичною силою розкрив Мандзоні трагедію свого народу, показав його моральну цілісність, велич і героїзм.

До числа поетів, близьких до *карбонаріїє**, відносилися один з основоположників італійського романтизму Джованні Берше і Габріель Россетті. Останнім поетом *Рісорджіменто*, творчість якого захоплює і період після 1871 р., був Джозуе Кардуччі (1835-1907). В ліриці

(збірники «Нові вірші», «Ямби і еподи»; поема «До Сатани», 1863), орієнтованій на поетику класицизму, простежується розвиток як романтичних (оспівування радості життя, торжества розуму), так і реалістичних (серед них політичних) мотивів. У 1906 р. Кардуччі одержав Нобелівську премію.

Після другої появи в Італії французької республіканської армії (1796) почався широкий республіканський рух, в якому важлива роль належала театру, що одержав назву «якобінського». В цьому театрі ставилися революційні трагедії — французькі (Вольтера, М.Ж. Шеньє) та італійські (Альфьєрі), а також злободенні агітаційні п'єси. З великих п'єс якобінського театру виділяється тираноборча трагедія «Іпато Орсо» Іпполіто Піндемонте і трохи пізніше — трагедія В. Монті «Гай Гракх» (1800), насичена палкою пропагандою єдності Італії.

З відновленням австрійського панування в Італії (1815) центром руху Рісорджіменто і зв'язаного з ним італійського романтизму став Мілан. Міланських романтиків очолювали Сільвіо Пелліко, автор романтичної трагедії «Франческа да Риміні» (1815) а після його арешту — Мандзоні. В трагедіях Мандзоні «Граф Карманьола» (1819) і «Адельгіз» (1822) звучать мотиви протесту проти поневолення народу і заклики до братерського об'єднання синів Італії. Продовжувачі Мандзоні — Дж. Нікколіні, Ф. Бенедетті й інші насичували свої трагедії полум'яним патріотизмом, гарячою ненавистю до поневолювачів батьківщини, прославлянням демократії. Незважаючи на наявність в творах італійських романтиків яскраво виражених ідеалістичних поглядів на історичний процес і на роль в ньому видатних особистостей, герої романтичних драм виступали як виразники загальнонародних інтересів, палкі патріоти, рицарі громадянського обов'язку. Ці риси обумовлювали нагромадження реалістичних тенденцій усередині романтичної драми, що яскраво проявилось і в акторському мистецтві.

Основоположник нової школи італійської акторської творчості Густаво Модена (1803-1861), перебуваючи у тісному зв'язку з Мадзіні і «Молодою Італією», розумів театр як трибуну для пропаганди революційних ідей і патріотичних почуттів. Для його акторських образів були характерні ідейна цілеспрямованість і політична пристрасність. Чудовий театральний педагог, він виховав ціле покоління акторів-трибунів, справжніх діячів мистецтва Рісорджіменто.

Першою в ряді учнів Модени була видатна трагічна акторка Адельaida Рісторі (1822-1906). Паризькі гастролі у 1855 р. принесли їй європейську славу. Ще більш закріпили цю славу гастролі в Петербурзі у 1861 р., що зробили її улюбленицею російської публіки. Інший знаменитий учень Модени — Ернесто Россі (1827-1896) брав активну участь у революції 1848 р., але потім став відходити від революційної тематики і з кожним роком усе більш переймався настроями політичного індивідуалізму. Саме в ці роки складається шекспірівський репертуар Россі. Сильні сторони створених ним образів, їх глибокий психологічний зміст з'єднувалися в його грі з антиісторизмом, аполітичністю і загальнолюдським трактуванням гуманізму Шекспіра.

Найвищий розвиток італійське акторське мистецтво XIX ст. одержало у творчості Томмазо Сальвіні (1829-1916). Він теж перебував в молодості у загоні Гарібальді й одночасно з Россі став працювати над Шекспіром. Надалі між Россі і Сальвіні почалося справжнє змагання у виконанні шекспірівських ролей. Сальвіні виступав також у класицистичних трагедіях і в мелодрамах. Характерними рисами дару Сальвіні були поєднання яскравого героїчного початку з глибокою правдою почуттів, розкриття образів трагічних героїв як пристрасних борців за гуманістичні ідеали, величезна сила емоційного впливу на глядача, розуміння важливої суспільної місії мистецтва, винятково зворушливе, побожне ставлення до свого артистичного обов'язку.

Головне місце в італійській музиці XIX ст. належить опері — жанру, що спирається на народнопісенні традиції. Найбільші італійські композитори відобразили у своїх оперних творах боротьбу італійського народу за національну незалежність. Джоаккіно Россіні (1792-1868)

завоював всесвітню популярність як автор комічних опер. Його «Севільський цирюльник» (1816) дотепер не сходить з оперної сцени, приваблюючи слухачів майстерністю музичного окреслення характерів, динамікою музично-драматичного розвитку, мелодійним багатством. Росії багато працював і в жанрі «серйозної» опери, обираючи героїчні сюжети, засновані на русі народних мас. Ця лінія його творчості завершується оперою «Вільгельм Телль», в основу сюжету якої покладена національно-визвольна боротьба швейцарського народу. «Вільгельм Телль» Росії дуже вплинув не тільки на італійський, але і на французький оперний театр.

Вершиною італійської оперної школи стало творчість Джузеппе Верді (1813-1901), композитора, тісно зв'язаного з національно-визвольним рухом, в якому він брав і особисту участь. Уже в ранніх операх, що відносяться до 1840-х рр. («Набукко», «Ломбардці»), Верді віддає перевагу історико-героїчній тематиці, висуваючи на перший план народні хоріві сцени. Деякі його оперні хори стали гімнами національного руху. Верді приділяв значну увагу питанням драматургії, був дуже вимогливий у виборі літературного першоджерела для опери. 1850-і рр. — період його повної зрілості як композитора-реаліста. В трьох операх — «Ріголетто», «Травіата» і «Трубадур», Верді виявляє себе як художник-гуманіст, сміливо піднімаючий голос проти соціальної несправедливості. Сполучення мелодійного багатства і декламаційної виразності, глибоке знання законів драматургії, зокрема блискуче використання музично-драматичних контрастів, забезпечили цим операм тривалий і міцний успіх.

Творчий ріст Верді не припинявся до глибокої старості композитора. «Аїда», що поєднує психологічну поглибленість музики із широкою декоративністю, була значним кроком уперед після опер 1850-х рр. Завершується шлях Верді створенням двох опер на шекспірівські сюжети («Отелло» і «Фальстаф»), що дають новаторське рішення проблеми єдності музики і дії і не пориваючих при цьому зв'язку з історично сформованими оперними традиціями.

Образотворче мистецтво Італії, як і її архітектура, втратили у цей період своє колишне світове значення, зійшовши на положення другорядної художньої школи в європейському мистецтві тих років. Лише скульптор Антоніо Канова (1757-1822) завоював гучну славу, яка, проте, швидко закотилася. Його раціональна і холодна класицистична творчість наслідувала далекі від реалізму античні зразки, відрізняючись до того ж сентиментальністю і солодкуватістю. Наполеона, завойовника Італії, він зображував в вигляді обожненого римського імператора.

Іспанія. Боротьба іспанського народу проти наполеонівської навали, а потім проти реакційного режиму реставрації, що встановились в країні, визначила основний напрямок розвитку прогресивної іспанської літератури. Найбільшим представником революційного класицизму в Іспанії був Мануель Хосе Кінтана (1772-1857), секретар центральної хунти і видний учасник боротьби проти Наполеона. В оді «На винахід друкарства» він в просвітительському дусі зобразив історію людства як боротьбу розуму проти пітьми і прославив друкарство як могутнє знаряддя прогресу. В інших своїх одах Кінтана громив феодальну тиранію і славив борців проти наполеонівської навали. Також під впливом національно-визвольного руху в Іспанії став розвиватися романтизм. Іспанські письменники і поети звернулися до вивчення національної старовини і народної творчості. Особливо чітко це було представлено в творчості учасника визвольної війни Анхеля де Сааведри (1791-1865). Автор першої іспанської романтичної драми з часів Середньовіччя «Дон Альваро або Сила долі» (1835), він був творцем заснованої на романсах поеми «Мавр-знайда, або Кордова і Бургос в XI столітті» (1835) та «Історичних романсів» (1841), спертих на переказах і легендах старої Іспанії.

Самим яскравим з іспанських романтиків був Хосе де Еспронсєда (1808-1842) — сміливий борець проти тиранії Фердинанда VII, полум'яний революціонер, що провів велику частину життя у вигнанні. В його ліриці одержали відображення патріотичні настрої визвольної вій-

ни. У вірші «Друге травня» Еспронседа утврдує думку про те, що саме народ (а не буржуазія чи дворянство) став основою іспанського опору. В поемі «Студент із Саламанки» Еспронседа створює новий варіант Дона Жуана, демонічного героя і богохульника, і протиставляє його аморалізм вульгарній і дріб'язковій моралі буржуазного світу. В незакінченій поемі «Світ — диявол» Еспронседа, узявши за зразок «Фауста» Гете, хотів створити філософську картину світу. Антибуржуазні ідеї цієї поеми уживаються з глибоко песимістичними мотивами.

Протягом століття після смерті Веласкеса іспанське мистецтво перебувало в стані глибокого занепаду, цього не могли змінити і зрідка приїжджаючі в Іспанію великі іноземні художники. Але наприкінці XVIII і на початку XIX ст. відстала, охоплена глибокою політичною і суспільною реакцією Іспанія зненацька висунула геніального художника, що не тільки став одним з найбільших живописців і графіків Іспанії, але і зробив глибокий вплив на все європейське мистецтво XIX і XX ст. Це був Франсіско Гойя (1746-1828), творець чудових фресок, картин, офортів, літографій, малюнків, що пройшов довгий шлях від раннього ошатного, декоративного живопису, близького до рококо, до повних могутньої реалістичної сили творів кінця свого життя.

Почавши з багатобарвних і святкових панно, по яких ткалися на королівській мануфактурі килими, Гойя лише до 1790-х рр. зробився тим експресивним, глибоко трагічним художником, який увійшов до мистецтва XIX ст. і до свідомості наступних поколінь. На нього зробили вплив події та ідеї Великої французької революції, і в той же час він став самим яскравим виразником усієї тієї душевної збентеженості, а потім ідейної і політичної боротьби, що захопила кращих представників іспанської інтелігенції.

Через такі картини, як «Будинок божевільних» або «Процесія флагелантів», через нестримно гротескні, повну фантазії і найгострішої, погано замаскованої соціальної сатири серію офортів «Капрічос», через різкий за своєю могутньою експресією розпис в церкві Сан-Антоніо да Флоріда Гойя прийшов на початку XIX ст. до виразної і ясної свідомості своїх суспільних симпатій і антипатій і до глибокої постановки філософських питань боротьби добра і зла — сил, що надихали прогрес Іспанії, і сил реакції. Він писав картини, повні злої, викривальний іронії («Сімейство короля Карлоса IV»), і картини, що прославляють красу, здоров'я, моральну силу іспанського народу («Ізабелла Кобос де Порсель», «Жінка з жовтим шарфом», «Одягнена маха», «Оголена маха»); чесно і беззастережно він став на бік народу в його боротьбі проти наполеонівської інтервенції і політичної реакції.

У серії офортів «Капрічос» (1797-1798) він відроджує старовинну фантастику, малює образи потвор й монстрів, схожих на витвори уяви Босха й Брейгеля. Гойя обурювався проявами жорстокості ворогів іспанського народу, дурістю чернецтва, що слухає проповідь папуги, легковажністю кокоток, його жахали звіроподібні люди й людиноподібні звірі, в який торжествують низькі пристрасті й темні жадання. Весь цей жах, всі ці маски в його очах є реальними, вони володіють його увагою й наповнюють гірким розчарування в людах. Гойя показує страждання свого народу, бідування, муки, вічне кровопролиття, його фізичну й моральну убогість. Все це вимагало особливих — експресивних засобів виразу, які були потім сприйняті романтизмом. Навіть реальні історичні події у його творчості переосмислювались, набуваючи романтичного забарвлення. Наприклад, такі картини як «Атака мамелюків 2 травня 1808 р.» і «3 травня 1808 р. Розстріл повстанців» (обидві завершені в 1814 р.) є зразками романтичної «обробки» поточної історії; вони є хронікальними, у них точно відтворені й реальні події, й типи людей, що брали в них участь, але при цьому емоційна напруга лінії й кольору є такими, що зображення виростає до рівня космічного символу Повстання.

Втім, похмурість і песимізм, що охопили Гойю в розпал реакції і знайшли вираження в сумній і страшній символіці його графіки і фресок, не перешкодили йому напередодні і під час другої іспанської революції створити ряд натхненних і високопоетичних творів, що оспівують

іспанський народ («Кузня», «Дівчина з глечиком»). Гойя скінчив свої дні в еміграції у Франції, де був з глибокою повагою прийнятий французькою революційною романтичною школою.

РОЗДІЛ XI

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.

1. Західна Європа у кінці XIX — на початку XX ст. Розвиток індустрії, техніки, освіти і науки. З об'єднанням Італії (1870) і Німеччини (1871) буржуазія Західної Європи досягла своїх цілей і з її революційністю було покінчено. До 1870-х рр. буржуазні відносини утвердилися в більшості європейських країн; склалася світова капіталістична система, до сфери впливу якої поступово втягувалися всі країни і народи: залізниці, пароплавне сполучення, телеграф і телефон з'єднують нескінченно віддалені одні від одних ще в недалекому минулому точки земної кулі. Світова торгівля, що набула нечуваного до тієї пори розмаху, також зближає країни і континенти. Стійка тенденція до розширення виробництва і стабільне зростання національного доходу означали також підвищення життєвого рівня населення провідних країн Європи. Щоправда, ріст заробітків був значно повільнішим порівняно із загальними темпами технічного прогресу й енергозброснення, і проблема бідності залишалася для Європи гострою. Особливо важко переживали бідні верстви населення економічні кризи, що в XIX ст. були дуже важкими, частими, глибокими і супроводжувались масовим безробіттям і соціальними катаклізмами. Тільки після 1895 р. починається новий етап промислового піднесення, що супроводжується постійним покращенням матеріального становища трудящих. Кризи XX ст. (до *Першої світової війни** Європа пережила їх чотири) були не такі тривалі й глибокі, з них суспільство виходило з меншими втратами, ніж у минулому.

Перемішча буржуазія не тільки позбулась революційності, але і втратила пафос перебудови світу; це сприяло загальній стабілізації життя й торжеству бездумного приватновласницького інтересу. «Буржуазія всюди, де вона досягла панування, зруйнувала всі феодальні, патріархальні, ідилічні відносини. Безжалісно розірвала вона строкатість феодальних пут, що прив'язували людину до її "природних володарів", і не залишила між людьми ніякого іншого зв'язку, крім голого інтересу, безсердечного "чистогану". У крижаній воді егоїстичного розрахунку потопила вона священний трепет релігійного екстазу, рицарського ентузіазму, міщанської сентиментальності», — писали Маркс і Енгельс. Загальне обміління життя, його прозаїчність здавалися багатьом митцям і мислителям особливо безнадійними тому, що ця ситуація поставала як певний «остаточний» варіант, своєрідний тупик історії. Якщо на попередньому етапі ясно відчувався історичний поступ й участь в ньому індивідуума мислилася можливою, то в другій половині століття усе більш незбагненими і відчуженими від людини виглядають економічні і політичні механізми, що приводять суспільство в рух.

Зміцнення капіталізму також супроводжувалося остаточним розмежуванням класових інтересів буржуазії і пролетаріату. Криваве придушення червненого повстання паризького пролетаріату 1848 р. ознаменувало початок нового періоду в історії класової боротьби, найяскравішим епізодом якого було встановлення у травні 1871 р. першої пролетарської диктатури — *Паризької комуни**. В другій половині століття відбувається процес злиття соціалізму з робітничим рухом. У 1864 р. в Лондоні було створене Міжнародне товариство робітників (Інтернаціонал), очолене Марксом. У ряді країн виникають соціал-демократичні робітничі партії, що поклали в основу своєї діяльності марксизм. В цілому цей період характерний зростанням впливу соціалістичних ідей та успіхами профспілок і страйкового руху.

Разом з тим, в суспільній свідомості епоха кінця XIX і початку XX ст. залишилась «золотим віком» Європи, часом безжурного сподівання на неперервність прогресу, подолання бідності і соціальної нерівності на підставі розвитку науки, промисловості та освіти: здавалося,

що поступальній ході капіталізму немає межі. Однак до кінця століття в самій капіталістичній системі почали виявляти себе кризові моменти, що свідчили про настання нового періоду — *імперіалізму**. Стаять звичайними грабіжницькі війни, колоніальні загарбання, створюються світові імперії. Нові імперіалістичні держави вступають у боротьбу: США починають відтісняти Англію; Німеччина і Японія також прагнуть при світовому поділі колоніальних володінь урвати шматок побільше. Формуються військово-політичні блоки ворогуючих держав, розпочинається гонка озброєнь, державною ідеологією стають шовінізм і *націоналізм**. Все це прямо веде до *Першої світової війни** — страшної і всеосяжної бойні.

До останньої третини XIX ст. завершується *промисловий переворот** і складається індустріальне суспільство. Покоління, що вступали в життя у 1870-і й наступні роки сприймали машинну індустрію, залізниці, пароплави як складову частину природного середовища життя. Швидкими темпами триває урбанізація: у 1870-1914 рр. більше 60 млн. чоловік стали городянами. Міста швидко зростали і до початку XX ст. нараховувалось 13 міст, населення яких перевищувало мільйон. Місто стає предметом художнього дослідження і втілення у літературі й мистецтві. В розвинених країнах робітники складають 30% населення, а в Англії, Німеччині й Бельгії — навіть 50%. Поступово фабрично-заводська промисловість стала сприйматись як єдино можлива форма виробництва. В духовному житті утверджується віра у величезні можливості науки і техніки, з чим пов'язується звичка до постійних змін, відчуття плінності, несталості світу, динамізму всієї оточуючої людину дійсності і перш за все техніки виробництва та його організації. Гарячкова швидкість змін увійшла до духовного світу суспільства, стала важливою рисою його культури.

З 1870 до 1914 р. навіть в Англії, де приріст промислової продукції був повільнішим, ніж в інших країнах, вона зросла у 2,3 рази, у Франції — у 3 рази, а в «молодих країнах» — у 5,5 разів (Німеччина) і у 9 разів (США). Світова торгівля тільки за перші 14 років XX ст. подвоїлася. До кінця XIX ст. бурхливий ріст виробництва створював сприятливі умови для впровадження технічних новинок, перш за все у традиційних галузях індустрії. Виплавка чавуну, наприклад, до початку XX ст. збільшилась у 9 разів. Але переробка чавуну у сталь потребувала принципово нових рішень, якими стали винаходи англійського інженера Генрі Бессемера (1856) і французького металурга П'єра Мартéна, який у 1864 р. розробив спосіб одержання сталі у вогняній регенеративній печі. З'явилися і електропечі: у 1900 р. французький металург Поль Ерґу сконструював дугову сталеплавильну піч. Ці винахідники були вже не робітниками, а людьми переважно розумової праці, яких можна вважати техніками й інженерами. Але вони не були і вченими, бо, не володіючи науковою теорією, спирались переважно на багатий виробничий досвід.

Розвиток металургії безпосередньо впливав на інші галузі господарства. Дедалі ширше застосовувались металеві конструкції у будівництві, особливо наочно їх переваги виявлялися в спорудженні мостів, веж, вокзалів, критих ринків. Заводські металеві знаряддя стають доступними селянству, вже в кінці століття на селі з'являються косарки, жатки, молотарки, а потім трактори і комбайни. Взагалі, технічна революція зачепила всю економіку, породила нові галузі виробництва і вторглася безпосередньо у побут мільйонів людей. Вирішальне значення у цьому плані мала зміна енергетичної основи промисловості. Парова машина й паровоз постійно вдосконалювались, був створений потужний тепловий двигун — парова турбіна. Розпочалося використання електрики, яку отримували як шляхом перетворення теплової енергії, так і за допомогою використання енергії річок.

Епохальне значення для технічного прогресу мало створення динамо-машини, яку можна було використовувати як електродвигун (винахід Теофіля Грамма у 1869 р.). Французький електротехнік Марсель Депрé у 1881 р. обґрунтував можливість передачі електроенергії на великі відстані, а наступного року побудував першу у світі лінію електропередачі завдовжки

57 км. Це дало можливість створити електродвигуни, що забезпечували роботу окремих верстатів і живились струмом, виробленим на централізованій електростанції. Винайдення Томасом Едісоном електричної лампочки (1879) поклато початок використанню електрики для освітлення вулиць, громадських споруд і приватних помешкань. Створюється трамвай і приміський електротранспорт. Перша лінія метрополітену (3,6 км) була побудована в Лондоні у 1863 р.; до кінця століття з'явилися Будапештський, Віденський і Паризький метрополітени.

Ще у 1860 р. француз Етьєн Ленуар винайшов двигун внутрішнього згорання, а в 1897 р. німець Рудольф Дизель (1858-1913) сконструював двигун внутрішнього згорання з запаленням від стиску, що одержав назву за його іменем. Удосконалена в 1898-1899 рр. конструкція дизеля стала надійно працювати на нафті й мазуті і одержала широке застосування. У кінці століття близько половини кораблів у найбільших морських державах становили ще парусні судна, але поступово флот перейшов на дизель. Двигун внутрішнього згорання починає історію автомобіля, трактора, комбайна, а згодом літака і танка. У 1885 р. німецький винахідник Готліб Даймлер встановив сконструйований ним легкий бензиновий двигун на дерев'яний мотоцикл. Через рік він побудував 4-колісний екіпаж з двигуном внутрішнього згорання. Приблизно в той же час його співвітчизник Карл Бенц створив свій автомобіль, що мав три колеса й бензиновий двигун. Від цих винаходів і походить сучасний автомобіль. 17 грудня 1903 р. американські авіаконструктори і льотчики брати Уїлбер і Орвілл Райт здійснили перший у світі успішний політ літака з двигуном внутрішнього згорання тривалістю 59 секунд.

Хоч між принципними відкриттями Саді Карно і Майкла Фарадея та їх практичним використанням у різних галузях пройшло більше півстоліття, але електропромисловість являла собою ідеальний взірєць промисловості чисто наукового характеру, яка залежала від майстерності й винахідливості у використанні обмеженого кола принципів. Відповідно з'явилась велика потреба у новому типі інженерів, у діяльності яких підвищувалась питома вага наукових знань у порівнянні з узагальненням виробничого досвіду. У кінці XIX ст. професія інженера була вже достатньо масовою, щоб можна було розглядати технічну інтелігенцію як особливу суспільну групу. Постійно виникаючі технічні завдання, що вимагали нестандартного вирішення, необхідність слідувати за спеціальною літературою, зацікавленість у підвищенні ефективності виробництва сприяли розвиткові інтелекту, схильності до співставлень фактів, узагальнення, класифікації, тобто таких навичок, які свідчать про утвердження творчого характеру їхньої праці.

Значне розширення кола технічної інтелігенції, її інтелектуальний ріст, а також розвиток духовних потенцій частини робітників зачіпали не тільки чисто професійне удосконалення. Є ще інший, не менш важливий бік: поглиблення культури праці, виробничої дисципліни, сумлінного ставлення до дорученої роботи. Ці якості увійшли «у плоть і кров» трудящих розвинених країн, набрали характеру стійких психологічних стереотипів, що впливають на всі сторони життя. Навчившись аналітично мислити у вузькопрофесійних рамках, людина набуває певності у своїй здатності до аналізу й інших сфер буття: зростає її інтелектуальний рівень в цілому, що не може не позначитися на її соціальному мисленні, моральних принципах, художніх смаках і т.д.

Втім, зміни в техніці позначились на духовному житті не тільки безпосередніх учасників виробництва, а й практично всього населення країн Заходу. Найбільш рельєфно це проявилось у галузі засобів сполучення. За 1870-1913 рр. довжина залізниць збільшилась у 5,5 разів, що для Західної Європи означало забезпечення постійного зв'язку не тільки між адміністративними центрами і промисловими районами, але й між найвіддаленішими районами, «глибокою провінцією»: не залишилось такого місця, звідки не можна було б швидко дістатися до столиці. Крім економічного значення, розвиток залізниць відігравав значну роль в культурному прогресі: забезпечив мобільність населення, сприяв активному спілкуванню людей з

різних районів країни і, нарешті, завдяки швидкості пересування вплинув на зміни в уявленні про час.

У містах заміна у 1880-х рр. конки трамваєм наблизила окраїни до центру, дала можливість їх мешканцям без проблем відвідувати багаті дільниці з історичними пам'ятками, громадськими будівлями, ефектними архітектурними спорудами, подібними до башти Ейфеля, що була споруджена до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. Вона вражала сучасників своїм масштабом і сміливістю інженерного рішення. Взагалі, технічна революція демонструвала могутність людського розуму, створюючи різні дива: електричне освітлення, телефон, радіо, кіно, автомобіль, літак, канали, тунелі, мости. Винаходи з'являлись у різних країнах, але швидко ставали відомими всьому світові, вдосконалювались і входили у побут — спочатку заможних верств, а потім, в міру здешевлення, й усіх інших. З'являлось все більше нових слів, що означали раніше неіснуючі речі і уявлення про можливості пересування, зв'язку, проведення часу і нові потреби.

Особливе місце належить засобам масової інформації. Електро механічний телеграфний апарат був винайдений ще у 1837 р. американським винахідником Семюелем Морзе (він же розробив і телеграфний код — азбуку Морзе). Англійський журналіст П.Ю. Рейтер здогадався використати телеграф для передачі термінової ділової інформації; вже у 1851 р. він заснував перше у світі інформаційне агентство у Лондоні. У 1860-х рр. проклали трансатлантичний кабель, що з'єднав два континенти. До кінця століття інформація (внутрішня і міжнародна) стала поступати регулярно, чим скористалась перш за все преса. Кореспонденти великих газет змагались між собою, прагнучи забезпечити своє видання найсвіжішим матеріалом, а завдяки залізнякам газети із столиць швидко доставлялись передплатникам у всі куточки країни. Значна частина повідомлень містила більш чи менш повні знання про події у світі і вивирала читача з вузьких рамок локальних і родинних інтересів.

Освіта. Бурхливий економічний поступ XIX — поч. XX ст. втягнув до сфери виробництва величезні маси населення. Праця на промислових підприємствах вимагає професійної підготовки, яка неможлива без певного освітнього рівня робітника. Технічний прогрес, підвищення ролі науки, ускладнення суспільного життя у всіх сферах теж викликали потребу в демократизації освіти. Актуальним став перехід до обов'язкової початкової освіти, що неможливо було здійснити без участі держави. Необхідними також стали і реформи з лібералізації середньої і вищої школи.

В Німеччині ще у часи просвіченого абсолютизму у XVIII ст. було впроваджене обов'язкове початкове навчання під контролем держави, так що Германська імперія спадкувала достатньо давню й міцну традицію. У 1872 р. спеціальним законом церква була позбавлена права контролю над школами, з чого, власне, і розпочався бісмарківський *культурkampf**. Поліцейська розправа над кількома священиками викликала обурення у суспільстві, але обмеження впливу церкви на школу розпочалось, незважаючи на примирення Бісмарка з Ватиканом. У кінці століття німці вже звикли, що мінімальну письменність практично всі діти одержують у державних школах. Так само йшли справи і в німецькомовній частині Австро-Угорщини, де обов'язкове початкове навчання було впроваджене ще у XVIII ст.; у Швеції, де воно існувало з 1842 р., і в Швейцарії (з 1848).

В Англії у 1870 р. був прийнятий закон про початкову освіту. Якщо раніше існування навчальних закладів повністю залежало від зусиль церкви, приватних підприємців і благодійників, то відтепер школи створювались всюди. Для цього країна була поділена на шкільні округи, в кожному з яких обирались «шкільні ради». Тим самим держава брала на себе турботу про початкову освіту; до кінця століття було впроваджене обов'язкове і безкоштовне навчання. У Франції на початку 1880-х рр. теж вводиться обов'язкове навчання дітей від 6 до 13 років. Викладання закону Божого скасовувалось, а для релігійної освіти (поза школою) виділяв-

ся один день на тиждень, вільний від занять. Більше того, коли на початку XX ст. до влади прийшли радикали, вони розпустили більшість конгрегацій і зачинили багато церковних шкіл. Франція, таким чином, першою в Європі рішуче відокремила школу від церкви.

Взагалі, церква поступово втрачала свій вплив на населення не тільки у Франції, але і в інших європейських країнах. У 1870-х рр. закони про державну світську початкову школу були прийняті у Бельгії, Голландії та Італії. Причина втручання держави у справи освіти полягала не тільки в необхідності підвищення освітнього рівня народу, але і в тому, що релігія перестала відігравати роль єдиної ідеології, її світоглядне значення значно зменшилося, що кликало за собою занепад звичаїв і моралі. Якщо раніше церква відала позародинним вихованням і підготовкою до життя в суспільстві, то тепер цю роль на себе, через посередництво різних інституцій, взяла держава. У школі викладання предметів було спрямоване на формування віроповіданих і навіть Закон Божий був препарований таким чином, щоб служити цій меті.

Другою важливою в ідеологічному відношенні дисципліною стала історія. Німецький імператор Вільгельм II у 1890 р. вказував: «Історія повинна переказуватись так, щоб показати, як пруські монархи виявляли батьківську підтримку народів країни», і разом із Законом Божим «шляхом розвитку серед учнів страху Божого і любові до вітчизни виховувати в них здорове уявлення про державні і суспільні стосунки». Подібне спрямування освіти було характерне і для інших монархій, особливо Австро-Угорщини. В англійських і французьких школах такого монархічного забарвлення не було, але і там ідеологічний вплив мав місце.

Втім, не тільки Закон Божий та історія, але й інші предмети викладались таким чином, щоб учень засвоїв певний мінімум знань, сприйняв їх як непохитну істину і не ставив би під сумнів все суще — знання, віру, авторитет вчителя і влади. Все це сприяло виробленню такого способу мислення і такого типу особистості, якому не властиве прагнення проникнути глибше зовнішнього боку явищ, замислюватись про їх причини, сумніватись у загальноприйнятих судженнях і моральних принципах. Достатньо знати, що світ такий, яким він здається здоровому глуздові, а все інше — від лукавого. Подібні педагогічні принципи використовувались і в середній школі, хоч навчатись у ній могли тільки діти із заможних родин.

Однак, до кінця XIX ст. в педагогіці з'явилися нові тенденції, зв'язані з необхідністю виховання творчих особистостей, здатних до критичного мислення, прийняття нетрадиційних рішень, до науково-технічних відкриттів. Зіткнення традиційного і радикального підходу перетворили педагогіку на арену запеклої боротьби. Особливо гострими були дискусії про співвідношення між гуманітарною і науково-природничою освітою. Вивчення у середніх школах дисциплін природничонаукового циклу тяжко пробивало собі дорогу в боротьбі проти гуманітарної освіти. Викликане потребами часу включення до шкільних програм фізики, хімії та інших наук мало значення з точки зору як економічного прогресу, так і впровадження в масову свідомість елементів наукових уявлень про природні процеси. Воно, крім того, сприяло ослабленню впливу релігії, зростанню матеріалістичного погляду на світ, розширенню інтелектуального потенціалу молоді.

У кінці XIX — на поч. XX ст. в духовному житті Західної Європи різко зросла роль наукових уявлень про природу, людину і суспільство. Звичайно, в масовій свідомості досягнення науки постають у спрощеному, схематизованому, часто вульгаризованому вигляді. І все ж, незважаючи на обмеження доступу до вищої і середньої освіти, безперервно розширювалось соціальне середовище, в якому престиж науки був високим. Впровадження елементів наукового світогляду у мислення і світовідчуття людей, далеких від науки, йшло різними шляхами. Крім традиційного — шкільної освіти, з середини XIX ст. видне місце стали займати публічні лекції. Немало людей, що не володіли основами наук навіть на елементарному рівні, прагнули все ж дізнатись про наукові досягнення і склали аудиторію лекторів з різних наук. Лекції на природничонауковій темі читали багато видатних вчених: у Німеччині — хімік-органік, один

із засновників агрохімії Юстус Лібіх (1803-1873), фізик і фізіолог Герман Гельмгольц (1821-1891), але найбільший резонанс мали лекції Ернеста Геккеля (1834-1919) — видатного біолога-дарвініста, який сформулював закон про взаємозалежність онтогенезу й філогенезу. В Англії значним розголосом користувались популярні виклади біолога-еволюціоніста, соратника Дарвіна Томаса Гекслі (1825-1895).

Справа не обмежувалась епізодичними лекціями. В останні десятиріччя XIX ст. організувалися різні школи, курси, цикли лекцій для дорослих, виник «рух за розповсюдження університетської освіти». Створювалися нові установи типу німецьких робітничих просвітницьких ферейнів, французьких «народних університетів», вечірніх та недільних шкіл в Англії. Тут переважало ознайомлення слухачів з основами природничих та інших наук з метою виправлення недоліків шкільної освіти. Мотиви, що спонукали людей відвідувати ці лекції, були різними — від чистого прагнення знань, до прагматичних розрахунків зробити кар'єру, підвищити свій соціальний статус, або й просто цікавість чи слідування моді, яка охопила середній клас, особливо жіноцтво.

Наука. Головна особливість наукових відкриттів кінця XIX — поч. XX ст. полягала у тому, що вони корінним чином змінювали уявлення про будову матерії, простір, час, рух, про шляхи розвитку флори і фауни, про місце людини у природі, про походження життя на Землі. Ці зміни підривали ґрунт під теологією та іншими традиційними науками, дискредитували ту механістичну картину світу, яка панувала у свідомості освіченої частини суспільства.

На протязі декількох десятиліть після виходу у світ праці Чарльза Дарвіна (1809-1882) «Походження видів шляхом природного добору» (1859) і виникнення *дарвінізму** питання про еволюцію живих організмів широко обговорювалось не тільки у науковій періодиці, але і в популярній. Із власне наукового питання воно одразу перетворилось в ідеологічне. Міркувати про еволюцію в ті часи означало замислюватись про космогонію, етику, релігію, Бога, Біблію і доходити прямо протилежних релігійному вченню висновків. Тому дослідження біолога стало справжньою «Антибіблією». І так само, як Біблія тривалий час вважалась «трактатом» з біології, геології, історії, філософії і т.д., так і «Походження видів» зробилось «трактатом» релігійним й етичним, а з часом також політичним і соціологічним: такі категорії дарвінізму як «пристосування до природного середовища» і «боротьба за виживання» стали переноситися на явища суспільно-політичного життя.

В кожній культурі існує *парадигма** — набір основних універсальних категорій, без яких вона неможлива і якими вона просякнута у всіх своїх творіннях. Саме вони утворюють картину світу, образ світу. Ці основні категорії визначають ідеї і світогляд, що формуються у членів суспільства і його верств і класів, і тому, наскільки б різними не були ідеології і переконання, в основі їх можна знайти універсальні, для всього суспільства обов'язкові поняття і уявлення. До середини XIX ст. до їх числа входили категорії креаціонізму (творення Богом Всесвіту з нічого близько 6 тис. років тому), незмінності світу і природи, а також однорідності і пасивності матерії (на відміну від духу). Дарвінізм розпочав цю парадигму руйнувати: оскільки еволюція, по Дарвіну, проходила мільйони років, час став сприйматись у своїй нескінченній протяжності, що, зрештою, насувало думку про вічність Всесвіту.

Майже одночасно з «Походженням видів» епохальні відкриття у галузі фізики здійснив Джеймс К. Максвелл (1831-1879), який створив теорію електромагнітного поля (рівняння Максвелла), передбачив існування електромагнітних хвиль, висунув ідею електромагнітної природи світла. Роботи вченого не були по достоїнству оцінені його сучасниками, а ідеї теорії електромагнітного поля здавались довільною і неплодотворною. Тільки після того, як Генріх Герц (1857-1894) наприкінці 1880-х рр. експериментально довів існування електромагнітних хвиль, передвіщених Максвеллом, його теорія одержала загальне визнання. Після підтвердження реальності електромагнітного поля було зроблено фундаментальне наукове відкрит-

тя: існують різні види матерії, і кожній з них притаманні свої закони, що не зводяться до законів механіки Ньютона.

8 листопада 1895 р. німецький фізик Вільгельм Рентген (1845-1923), працюючи з розрядною трубкою звернув увагу на таке явище: якщо обернути трубку щільним чорним папером або картоном, то на розташованому поряд екрані, змоченому світлочутливим матеріалом, спостерігається флуоресценція. Рентген зрозумів, що флуоресценція викликається якимось випромінюванням, що виникає в тому місці у розрядній трубці, на яке потрапляють катодні промені. Тепер відомо, що катодні промені — це електрони, які вириваються з катода; налітаючи на перешкоду, вони різко гальмуються, і це викликає випромінювання електромагнітних хвиль, частота яких значно більша, ніж у хвиль оптичного діапазону. Це відкриття радикально змінило уявлення про шкалу електромагнітних хвиль. За фіолетовою границею оптичної частини спектра і навіть за границею ультрафіолетової області виявилися області ще більш короткохвильового електромагнітного — рентгенівського — випромінювання, що приймає далі до гамма-діапазону.

Рентген всього цього не знав, але помітив, що «ікс-промені» легко проходять через непрозорі шари речовини і здатні викликати флуоресценцію екранів і почорніння фотопластинок. Він зрозумів, що це відкривало небачені раніше можливості, особливо в медицині. Промені Рентгена, що дозволяли побачити те, що колись було невидимим, зробили на його сучасників сильне враження. Вони не тільки знайшли широке наукове і прикладне застосування (особливо у медицині), але і якісно збагатили уявлення про матерію. Разом з тим, укріплюючи, з одного боку, віру у всемогутність людського розуму, з другого ж, відкриття Рентгена демонструвало існування безміру непізаного, підриваючи звичні уявлення про світ. Так само як рентгенівські промені неможливо безпосередньо спостерігати, так і для їхнього пояснення треба було озброїтись поняттями, які «стоять далеко від сфери безпосереднього досвіду» (А. Ейнштейн). У цьому у полягала суть перевороту у науковому мисленні, який відбувся на прозяті 1895-1916 рр. — проникнення в тасмніці мікросвіту, що дало змогу перевернути уявлення про Всесвіт.

Французький фізик Антуан А. Беккерель (1852-1908) встановив, що уранові солі самочинно випромінюють проникаючі у предмети промені. Французькі фізики Марія Склодовська-Кюрі (1867-1934) і П'єр Кюрі (1859-1906) назвали це явище радіоактивністю і встановили, що вона властива не тільки уранові, але й відкритим ними елементам — полонію і радію. Стало зрозуміло, що радіоактивні елементи, випромінюючи енергію, перетворюються в інші елементи, отже, атом — це не найдрібніша неподільна частка, а має складну структуру. У 1897 р. англійський дослідник Джозеф Томсон (1856-1940) експериментально довів існування електрону — першої відкритої мікрочастинки. Ейнштейн пізніше писав: «Відчуття було таке, ніби з-під ніг зникла земля і ніде не було видно твердого ґрунту, на якому можна було б щось будувати».

У 1900 р. німецький фізик Макс Планк (1858-1947) висунув гіпотезу про переривчастий характер випромінювання теплової енергії і про існування квантів — її неподільних порцій. У 1905 р. Альберт Ейнштейн (1879-1955) застосував ідею Планка до всякого випромінювання, у тому числі і світлового. Квант світлової енергії був названий фотоном. Це була принципово нова теорія світла, згідно якої воно виступає і як частка, і як хвиля, причому ця частка (квант світла, фотон) енергії виникає в момент появи джерела світла, вона набирає маси в русі і взагалі може існувати лише у вигляді рухомих часток.

У 1911 р. англійський фізик Ернст Резерфорд (1871-1937) запропонував планетарну модель атома. До цього він встановив, що радіоактивні речовини мають три види випромінювання: потоки ядер гелію (альфа-промені), електронів (бета-промені) і електромагнітні хвилі (гамма-промені). Працюючи з альфа-променями, він відкрив існування атомних ядер, що до-

зволило уявити структуру атома за аналогією до Сонячної системи. Оскільки атом у стані спокою був електрично нейтральним, Резерфорд припустив, що негативно заряджені електрони обертаються навколо позитивно зарядженого ядра. Однак, повністю відповідаючи законам класичної механіки, його модель суперечила законам електродинаміки: електрони, обертаючись, повинні втрачати енергію, випромінюючи її, і врешті-решт були б притягнені до ядра, чого насправді не відбувається. Данський фізик Нільс Бор (1885-1962), зберігши основну картину Резерфорда, пішов на рішучий розрив з класичною фізикою. Електрони у його моделі обертаються по заданим орбітам, але не випромінюють енергію безперервно, а роблять це в момент переходу на іншу орбіту одразу, стрибком, випромінюючи квант енергії. Резерфорд погодився з гіпотезою Бора, у результаті чого з'явилося поняття моделі Резерфорда-Бора.

Подальше дослідження атома внесли немало суттєвих поправок до цієї моделі, але неминуще значення мали квантовий підхід до руху у мікросвіті, який привів пізніше до створення квантової механіки і розуміння того, що закони класичної фізики можуть застосовуватися до процесів, які відбуваються всередині атома лише з суттєвими обмеженнями. У 1916 р. Бор сформулював цю думку у вигляді «принципу відповідності», що відображав зв'язок між класичною і атомною фізикою і, разом з тим, окреслював границі застосування уявлень класичної фізики до процесів у мікросвіті. Майже одночасно ці обмеження виявились і при швидкостях, близьких до швидкості світла. Це показав Альберт Ейнштейн у статті «До електродинаміки рухомих тіл» (1905), де була викладена спеціальна теорія відносності. Власне фізичний аналіз отриманих до того часу експериментальних даних і його наступна математична обробка привели Ейнштейна до парадоксального висновку, що енергія, закладена у нерухомому чи прямолінійно рухомому тілі, рівна масі, помноженій на квадрат швидкості світла ($E = mc^2$). З цього висновку випливало не тільки вражаюче уявлення про відносність маси, але і про те, що найдрібніша частка володіє колосальним запасом внутрішньої енергії. Це останнє через декілька десятиріч отримало величезне практичне значення з розвитком ядерної фізики.

Все це, однак, було ще недоступним буденній свідомості. Найважче було зрозуміти і прийняти новий погляд на час і простір, які Ейнштейн позбавив статусу абсолютності: не існує абсолютного часу, незалежного від системи відліку, час, як і розміри тіл, змінюється в залежності від швидкості пересування. Повірити парадоксові часу так само важко, як тому, що час не існує сам по собі, без простору і тіл, що знаходяться в ньому. Але саме це стверджує теорія відносності: тіло рухається у чотиривимірному просторі, координатами якого є довжина, ширина, глибина і — час, так що тепер це вже не стільки простір, а «часопростір» або «просторочас». Зобразити цю систему координат графічно неможливо, її можна лише уявити, що вимагає серйозних інтелектуальних зусиль.

Переворот в науці зробив суттєвий вплив на суспільну свідомість, і перш за все своєю складністю, «неможливістю» своїх висновків. Ейнштейн говорив: «Найбільш незрозумілим у світі є те, що він зрозумілий». Останні відкриття підірвали віру у цю «зрозумілість» — стара картину світу відходила у минуле, а незавершеність нової означала не занурення у хаос, а прорив до пізнання всієї складності будови світу, парадоксальності природи, імовірного характеру її найважливіших законів. Ці зміни у людській свідомості відповідали змінам у всьому світі кінця XIX — поч. XX ст.: постійні «бродіння» у верхах і низах суспільства, перегрупування соціальних і політичних сил всередині окремих країн і військово-політичних блоків на міжнародній арені, ускладнення соціального й економічного життя. В таких обставинах зникала атмосфера відносної стабільності, характерна для попередніх десятиліть; на зміну їй приходило відчуття або передчуття назріваючих потрясінь, виникає сумнів у справедливості банальних істин, виправданості стереотипів мислення і поведінки, а звідси — прямиий шлях до визнання парадоксальності світу, до прагнення вирватися за межі здорового глузду, до пошуків істини, навіть якщо вона лежить далеко від всього, що здається очевидним. І навіть якщо на

цьому шляху вчені наштовхувались на «божевільні» теорії, то це, скоріше, сприймалося як результат «божевілья» самої дійсності.

Одним з результатів наукової революції було різке підвищення престижу вчених. Створюються спеціальні лабораторії і дослідницькі інститути, такі, як Кавендішська лабораторія в Кембриджі, де працював Резерфорд, Радієвий інститут у Парижі під керівництвом Марії Склодовської-Кюрі і багато інших. З'явилися наукові лабораторії у промислових фірмах, оскільки застосування результатів їх досліджень часто давало комерційну вигоду. Так, американська компанія «General Electric» вперше створила чудово обладнану дослідницьку лабораторію, спеціально орієнтовану на прикладні дослідження. Наука з цього часу досить часто стала окупати себе, що підвищило її суспільне значення.

Також зростав престиж вчених у широких колах суспільства: адже вчені відкрили й найшли багато «чудес», незрозумілих непосвяченим, але практично корисних. Відкриття основоположника мікробіології та імунології Луї Пастєра (1822-1895) і засновника бактеріології та епідеміології Роберта Коха (1843-1910), що забезпечили успішну боротьбу з багатьма невиліковними раніше хворобами, винаходи Томаса Едісона і Гульєльмо Марконі (1874-1937), який у 1897 р. одержав патент на винахід радіо, — це найвідоміші результати науково-технічного прогресу в ті часи. Вплив наукових досягнень на промисловість і сільське господарство, на спосіб життя і характер мислення, на становище держави у світі ставав настільки очевидним, що наукове середовище, яке навряд чи нараховувало тоді більше 50 тис. чол., було оточене ореолом загальної уваги та інтересу. Наукові досягнення й образ вченого популяризувалися художніми творами Жюльє Верна, Уеллса, Конан Дойла та ін.

2. Світоглядні течії кінця XIX — поч. XX ст. і основні напрямки художньої культури.
*Позитивізм**, заснована на здоровому глузді система поглядів і цінностей, майже неподільно панувала у середині XIX ст. Однак політичні, економічні, соціальні та культурні потрясіння кінця століття різко змінили загальну духовну атмосферу, що проявилось у поширенні песимістичних, занепадницьких настроїв, переконання у непізнанності й хаотичності Всесвіту, сумнівів у здатності розуму осягнути його. Наступила епоха *декадансу**, основною рисою якої була розгубленість перед змінним світом, перипетіями історії й особливо перед тенденціями її розвитку. Пояснити зсуви, що відбувались в політиці, економіці, соціальних відносинах, так само як і нову картину світу, що формувалась на очах, «раціонально», «науково» з точки зору якоїсь єдиної, загальноприйнятої моделі стало неможливо. Здоровий глузд і взагалі раціональність знову, як і в епоху романтизму, стали об'єктом критики не тільки митців і філософів, але і науковців. Популярними стають найрізноманітніші антиінтелектуальні течії — від *містицизму** до анархізму, але навіть ті доктрини, що піднімали стяг «науковості» часто були так само далекі від неї, як окультисти чи «філософи життя».

З появою сумнівів у «здоровому глузді» захиталась і його основа — позитивістський світогляд, хоча сам позитивізм продовжував домінувати у мисленні вчених і навіть претендував на роль філософії науки. Натомість в інших галузях думки, а також у буденній свідомості розпочалась антипозитивістська реакція, та і сам класичний позитивізм Конта, Мілля і Спенсера вже не відповідав новому етапові розвитку науки. На зміну йому прийшов емпіріокритицизм австрійського мислителя Ернста Маха (1838-1916), який, ґрунтуючись на відкриттях фізики перелому століть, реально існуючим (тобто позитивним) визнавав не матеріальний світ, а людські відчуття, котрі, у свою чергу, є не відображенням світу, а цілком самодостатньою субстанцією. Отже, вихідні поняття класичної фізики (простір, час, рух) суб'єктивні за своїм походженням, світ — «комплекс відчуттів», завдання науки — їхній опис. Класики позитивізму ще бачили закономірності у розвитку природи і суспільства, емпіріокритики ж відкидали їх, бо хіба може людина щось достовірно (позитивно) знати про світ, якщо навіть існування об'єктивної реальності — проблематичне?

Реакцією на успіхи науки, поширення матеріалізму і соціалізму стало виникнення у 1860-х рр. в Німеччині неокантіанства, яке спиралось на кантівські ідеї заперечення об'єктивної закономірності природи й виведення пізнання не з об'єктивної дійсності, а з людської суб'єктивності, тобто з самого мислення, наділеного апіорними законами. У програмній для неокантіанства роботі Фрідріха Ланге (1828-1875) «Історія матеріалізму» (1866) стверджується, що побудувати раціональну всеохоплюючу картину Всесвіту наука не здатна, оскільки розуму доступні лише частини, окремі сторони дійсності (тобто кантівської «речі у собі»). З цієї точки зору ціле є продуктом творчого вимислу, «необхідним породженням духу, що виростає з найглибших життєвих коренів людського роду». Тому метафізика, як наука про основи буття, є явищем того ж порядку, що і мистецтво чи релігія, і являє собою «поезію понять».

Основну заслугу Канта Ланге бачить у висуненні положення про те, що не наші уявлення узгоджуються з пізнаваними предметами, а навпаки — дійсність «приспосовується» до наших уявлень. Виходячи з цього, Ланге твердить, що матеріалізм правомочний лише як максима природознавства, але не як філософське вчення про природу об'єктивної дійсності, оскільки такі поняття природничонаукового матеріалізму, як матерія, атом, сила і т.п., є лише допоміжними засобами («поняттями»), які ми самі створюємо з метою зрозуміти світ. На думку Ланге, фізіологія органів почуттів показала: те, що Кант називав «апіорними формами пізнання», впливає з «психофізіологічних особливостей» людського організму і тому немає підстав вважати, що дійсність є такою, якою ми її сприймаємо.

Ця концепція, однак, не дає відповіді на питання: а що ж знаходиться всередині «речі у собі», тобто що є основою буття? Сам Ланге визначає її як «поняття цілковито проблематичного чогось», яке приймається за причину явищ, тобто «річ у собі» — це порожнеча, незначеність, навіть хаос, якому мислення може надати будь-якої форми. Подібне романтичне трактування не могло задовольнити мислителів, налаштованих в душі епохи по-науковому, і наступники Ланге беруться заповнити цю порожнечу чимось «позитивним». Марбурзька школа неокантіанства, очолювана Германом Когеном (1842-1918), прийняла ідею Бога або Логоса як об'єктивну основу буття, мислення і моральності. Звідси впливає, що людське мислення (як «образ і подоба» мислення божественного) містить «апіорні форми дійсності». Таким чином, як Бог (чи Логос) «мислить» буття, так людина «мислить» дійсність, «конструюючи» її шляхом «переплетення логічних відношень», заданого на зразок математичної функції. У залежності від способу «переплетення» (логічного, інтуїтивного, емоційного, практичного тощо) і змісту «лопчих відношень» (наукові факти, символи, художні образи, звуки, люди і т.д.) конструюються окремі «сфери культури» або «символічні форми дійсності» — мова, міфологія, релігія, мистецтво, наука, історія тощо.

Натомість Баденська школа неокантіанства, лідерами якої були Вільгельм Вінде́льбанд (1848-1915) і Генріх Ріккерт (1863-1936), тлумачила основу буття з позицій, ближчих до політеїзму, визнаючи субстанціональність «об'єктивних цінностей» добра, краси, гармонії тощо, які, подібно до античних богів, хоч і не існують, але «значать», тобто визначають методи «конструювання» дійсності. Таких методів існує два: номотетичний (грец. «законодавче мистецтво»), який полягає в узагальненні і встановленні законів, чим займаються «науки про природу», та ідеографічний (грец. «дослідження особливого»), сутність якого полягає в описанні індивідуальних особливостей історичних фактів, що формуються «науками про культуру» на основі «співвіднесення з цінностями». Таким чином, пізнання постає як «психічний процес», що, виходячи з «екстенсивного й інтенсивного різноманіття досвіду», приходиться до «трансцендентного знання», тобто істини.

Немає сумніву, що з цієї точки зору між «науками про природу» і «науками про культуру» існує провалля. Перші «виводять» закони із «нескінченного різноманіття явищ», а отже, спрощують і збіднюють дійсність. Натомість другі навпаки — «індивідуалізують» це різнома-

ніття явищ, виділяючи з нього окремі «історико-культурні індивідууми». Тим самим історичний процес перетворюється у сукупність окремих унікальних подій, а розвиток культури — у набір «фактів духовного життя», втрачаючи «зв'язність і закономірність», тобто підпорядкованість певним релігійним чи історіософським концепціям.

Деякі філософські школи, об'єднані назвою «філософія життя» відкрито виступали проти раціоналізму, — не проти культу розуму, а взагалі проти розуму як знаряддя пізнання. На місці розуму «філософія життя» висуває *інтуїцію**, безпосереднє проникнення у предмет пізнання, минаючи будь-які узагальнення, поняття, категорії, випрацювані розумом. Німецький мислитель Фрідріх Ніцше писав: «Свідомість відіграє другорядну роль, вона майже індиферентна, зайва, приречена, можливо, зникнути і поступитись місцем цілковитому автоматизмові». Першорядну ж роль у даному випадку, відіграє не обтяжене абстракціями і схемами «живе життя», інтуїтивне «вживляння» у будь-яке явище дійсності. Стихійний життєвий первісток, який передує всяким інтелектуальним конструкціям, закладений в людському тілі, керованому біологічними потребами та інстинктами. Життя розглядається як безпосереднє біологічне буття, і тільки воно, будучи позасоціальною категорією, є джерелом інтуїції, інстинктів і рушієм людської поведінки, звільненої від обмежень, що накладаються функціями знання, теорій, моральних імперативів. Німецький філософ Вільгельм Дільтей (1833-1911) писав: «У жилах здатного до пізнання суб'єкта, сконструйованого Локком, Юмом і Кантом, тече не справжня кров, а розбавлений сироп розуму». Справжня людина, жива і повнокровна, а також науки про людину не повністю відносяться до сфери розуму, тому тільки інтуїція може служити адекватним інструментом пізнання.

Центральним у Дільтея є поняття «життя» як способу буття людини, історико-культурної реальності. Людина, згідно Дільтея, не має історії, вона сама є історія, й тільки історія може розкрити, що таке є людина. Від людського світу історії він різко відокремлює світ природи. Завданням філософії (як «науки про дух») є зрозуміння «життя», яке виходить із самого життя. У зв'язку із цим Дільтей висуває метод «розуміння» як безпосереднього осягнення певної духовної цілісності (цілісного переживання). Розуміння, споріднене інтуїтивному проникненню у життя, Дільтей протиставляє методу «пояснення», застосованому у «науках про природу», який має справу з зовнішнім досвідом і пов'язаний з конструктивною діяльністю розуму. Розуміння власного внутрішнього світу досягається з допомогою інтроспекції (самоспостереження), розуміння чужого внутрішнього світу — шляхом «вживання», «співпереживання», «співчуття» і «вчуття»; стосовно культури минулого розуміння виступає як метод інтерпретації, названий Дільтеєм герменевтикою — тлумаченням окремих явищ як моментів цілісного душевно-духовного життя епохи, що реконструюється. Втім, у пізніших роботах Дільтей відмовився від інтроспекції як психологічного способу «розуміння», зосередившись на розгляді культур минулого як «продуктів об'єктивного духу». Вслід за романтиками він розглядає цілісність історичних утворень крізь призму цілісності людської особистості — його основні історичні дослідження побудовані за принципом поєднання численних біографій. При цьому визначальною рисою історизму Дільтея є релятивізм, який характеризує також і його вчення про три основних типи світогляду, що розуміється як вираження єдиної особистісної установки: натуралізму, ідеалізму свободи і об'єктивного ідеалізму.

Видатним представником «філософії життя» був французький мислитель Анрі Бергсон (1859-1941). Виступаючи проти механізму й раціоналізму, він утверджує в якості справжньої й першопочаткової реальності життя, що інтерпретується ним як певна цілість, яка радикально відрізняється від матерії і від духу, котрі, узяті самі по собі, є продуктами розпаду життєвого процесу. Сутність життя може бути осягнута тільки з допомогою інтуїції, яка, будучи своєрідною «симпатією» (від грец. «співчуття»), наче безпосередньо проникає у предмет, зливаючись з його індивідуальною природою. Інтуїція не покладає протиставлення пізнава-

ного пізнаючому як об'єкта суб'єктові; вона є осягнення життя самим собою. Тому Бергсон закликає звернутися до власного життя свідомості, яке дане кожному безпосередньо. Самоспостереження, згідно Бергсона, дозволяє виявити, що тканиною психічного життя є тривалість, безперервна змінність станів, які непомітно переходять один в одного. Тривалість, а отже і життя, має не просторовий, а часовий характер. Цей «якісний», «живий» час радикально відрізняється від механічно-фізичного часу, який, на думку Бергсона, виникає внаслідок розкладення інтелектом тривалості. Сам інтелект мислитель трактує як знаряддя оперування з «мертвими речами» — матеріальними, просторовими об'єктами, протиставляючи його інтуїції.

Вчення про інтелект та інтуїцію одержує у Бергсона обґрунтування в його метафізиці — у концепції еволюції органічного світу. Життя — це певний метафізично-космічний процес, «життєвий порив», свого роду могутній потік творчого формування: у міру ослаблення напруженості життя розпадається, перетворюючись у матерію, яка характеризується філософом як неодушевлена маса, речовина.

Особливе місце у філософії Бергсона займає людина — істота творча, оскільки через неї проходить шлях «життєвого пориву». Здатність до творчості пов'язана з ірраціональною інтуїцією, яка ніби божественний дар дана тільки обраним. Таким чином, Бергсон приходиться до елітарної концепції творчості і культури взагалі. Він визнає два типи суспільства і, відповідно, два типи моралі: «закрита» і «відкрита». Перша задовольняє вимоги «соціального інстинкту» і має метою збереження роду: особистість приноситься у жертву колективу, істина — у жертву корисності. З точки зору «відкритої» моралі особистість і творення естетичних, релігійних і моральних цінностей вище інтересів збереження роду.

Центральне місце у «філософії життя» займала роль художника не стільки як творця художніх цінностей, скільки як носія творчих потенцій вищого порядку, володаря видатної інтуїції і нестримної фантазії — тобто, як видатної особистості, що підноситься над юрбою. Згідно того самого Бергсона, розум і логіка надаються тільки для практичного життя, але проникнути у серцевину буття може тільки творча інтуїція, якою володіють філософи і художники. Оскільки «життєвий порив» створює постійну зміну станів і, у свою чергу, породжується цією зміною, цю «чисту діяльність» (поза матерією, простором і свідомістю) неможливо осягнути розумом. Отже, істина може відкритись тільки художникові, який перебуває з нею у містичному контакті. При такому розумінні митець стає «напівбогом», нічим і ніким не обмежений, наділений здатністю перетворювати дійсність у пошуках сутності.

У 1860-70-х рр. широкого розголосу набув твір німецького філософа Артура Шопенгауера (1788-1860) «Світ як воля і уявлення» (1844), зрозумілий і сприйнятий широкою публікою завдяки своєму «декадентському духові». На думку мислителя, єдина «світова воля» — вічна і незмінна («річ у собі»), являє собою «сліпе прагнення до життя». Це «космічне життя» не має ні «вищого сенсу», ні «вищої мети», воно є самоцінністю й самоціллю, і таким же є індивідуальне життя окремої людини. Воно, як і вчинки людини, визначене єдиною «світовою волею», яка «розщеплюється» на незліченні «уявлення» людей про дійсність — «об'єктивізації». Кожній «об'єктивізації» властиве прагнення до абсолютного панування, що виражається у безупинній «війні всіх проти всіх». Разом з тим, множина «об'єктивізацій волі» існує і як ієрархічна цілісність, що відображає ієрархію ідей (які розуміються у платонівському сенсі). Вищим ступенем у ряді «об'єктивізацій волі» є людина, істота, наділена раціональним пізнанням. Кожний пізнаючий індивід усвідомлює себе усією «волею до життя», всі ж інші індивіди існують в його уявленні як щось залежне від його істоти, — саме це і є джерелом безмежного егоїзму людини. Іншими словами, в кожній людині міститься частина «світової волі» до життя, тому конфлікти між людьми, їх егоїзм і лютість є природними. Людина не може вирватись

за межі цієї природності, якщо тільки не відмовиться від «волі до життя», що означає ведення споглядального, бездіяльного життя, існування без діяння.

Соціальна організація (державна) не знищує егоїзму, будучи лише системою збалансованих «приватних волей». Долання егоїстичних імпульсів, згідно Шопенгауера, здійснюється у сфері мистецтва і моралі. Мистецтво — творіння генія, що засновується на здатності «незацікавленого споглядання», в якому суб'єкт виступає як «чистий безвольний суб'єкт», натомість об'єкт — як ідея. Вище з мистецтв — музика, яка має своєю метою вже не відтворення ідей, а безпосереднє відображення самої «волі». Підкреслюючи ілюзорність щастя і невідворотність страждання, що коріниться у самій «волі до життя» з її безглуздістю й вічним неспокоєм, Шопенгауер називав існуючий світ «найгіршим зі світів» (всупереч Лейбніцу), а своє вчення — «песимізмом». Тільки в житті, позбавленому боротьби за самоутвердження, людина може віддатись співчуттю, подолати егоїзм. Тому істинною основою моралі Шопенгауер вважав таке «співчуття» («співпереживання»), завдяки якому оманлива видимість індивідуальності «розчиняється» у свідомості «єдності всього суцього».

Інший видатний представник культури схилку XIX ст. Фрідріх Ніцше (1844-1900) називав Шопенгауера «своїм великим вчителем», однак його власне вчення мало зовсім іншу забарвленість. В основі філософії Ніцше — «воля до влади», яка є головним проявом «волі до життя» і тому її не треба долати, а навпаки — треба дати волю «здоровим інстинктам» утверджувати через них себе самого у цьому світі. Все, що заважає вільному розвитку «волі до влади» провадить до деградації, і перш за все християнська мораль співчуття, спокути, любові до ближнього. Завдяки моралі й альтруїзму, завдяки зніженості і моралізуванню людина стала соромитись своїх інстинктів, що і стало причиною «декадентства» — занепаду світу. Єдиний вихід — переступити через мораль, стати «по той бік добра і зла», а це під силу тільки небагатьом «обраним», котрі здатні, подолавши усі труднощі морального вибору, перетворитись в «надлюдей» і саме в них — надія людства.

Велике місце у формуванні європейської ментальності кінця XIX — початку XX ст. мав соціал-дарвінізм, який виник майже одночасно із вченням Ч. Дарвіна, і суть якого можна звести до думки, що у природі і суспільстві діють одні і ті ж самі закони: боротьба за виживання, природний добір і як наслідок — виживання найсильніших. Соціал-дарвінізм сприяв утвердженню культу сили в суспільному і приватному житті, давав «моральну санкцію» реакційній внутрішній і зовнішній політиці, підводив «наукову базу» імперіалістичним загарбанням, переплітався з расизмом, *націоналізмом** і шовінізмом в єдину ідеологію агресії і війни.

Основні течії і напрямки художньої культури. Незважаючи на видатні досягнення класиків, художня культура в цілому переживала в цю переломну епоху потрясіння і кризи. На поверхню художнього руху вийшли нові напрямки, відразу декілька, на відміну від минулих часів, коли боротьба відбувалася здебільшого лише між двома течіями художньої думки (класицизм — реалізм, реалізм — романтизм і т.д.). Кожен з цих нових напрямків претендував на винятковість у вираженні художньої правди і вів непримиренну війну з усіма іншими. Створювалося враження, наче старе мистецтво розщеплюється, як у призмі, на строкату гаму кольорів. Численність нових напрямків і їх боротьба мали свої, внутрішні художні причини. Обставини вимагали, щоб література і мистецтво знайшли у собі такі якості, які забезпечили б їм більш активне втручання в життя. Реалізм XIX ст. у цьому відношенні більше не задовольняв митців. Якщо Бальзак говорив, що автор зобов'язаний лише розставити члени рівняння, а розв'язувати — справа інших; якщо Флобер вважав, що художник повинен бути подібний Богу, що є присутнім у творі скрізь, але якого безпосередньо не видно — то для митців кінця XIX — поч. XX ст. це виявилось вже недостатнім. При усій височині ідеалів реалізму XIX ст. і при всій його нещадній правдивості в ньому відчувався певний пробіл: у його художній системі не було місця для активної і цілеспрямованої перебудови світу, і тому нові митці змушені

були шукати інші шляхи. Серед течій, що розвивали ті чи інші якості реалізму, найбільшого поширення одержали натуралізм, символізм і неоромантизм.

Першим з'явився *натуралізм** — складна художня течія, що відіграла в духовному житті того часу винятково важливу роль. Він став першим проявом активного протесту демократичної громадськості проти офіційного «лакувального» мистецтва, яке підтримувалося владою, пресою і вищим світом, першою спробою зірвати запону благополуччя й благопристойності з розкішної вітрини суспільного прогресу. Натуралізм виходив з тієї передумови, що, яким би прекрасним не був художній вимисел, твереза правда факту виглядає більш переконливо, і митець повинен насамперед уважно реєструвати побут, знаходити в ньому дію точних і перевічених законів, подібно тим, що існують у фізиці або хімії. Натуралістська *естетика** оперувала «правдою факту», зосереджувалась на одиничному, частковому, індивідуальному, не орієнтуючись на типізацію чи якусь іншу форму художнього узагальнення. Подібно *позитивізму**, натуралізм не прагнув проникнути в сутність описуваних процесів, задовольняючись зображенням явища як такого. На перший план художник-натураліст висуває біологічні закономірності і особливо спадковість, яка для нього фатальним чином визначає людські долі.

Натуралізм претендував, таким чином, на наукову вірогідність і намагався надати художній творчості вигляд документально обґрунтованого звіту. Крім того, у погоні за науковістю натуралісти потрапляли нерідко під вплив модної позитивістської філософії або природничо-наукових гіпотез, що складали для науки в кращому випадку перехідний етап, а в мистецтві могли служити лише джерелом догматичних і вузьких уявлень. Художня цінність багатьох натуралістичних творів сильно страждала від бажання їх авторів дати чисто біологічне пояснення складному духовному світу людини. Внаслідок цього найбільш талановиті натуралісти часто зверталися до інших художніх принципів — насамперед *реалізму** й символізму.

*Символізм** часто являв собою реакцію на натуралістичне зображення життя, і він з'являвся звичайно там, де натуралізм виявляв свою неспроможність. Але, нападаючи на пласку описовість, символісти пропонували замість неї іншу крайність — зневаження реальності, устремління «всередину», до метафізичної сутності видимого світу, до символів. Якщо реалізм наполягав на більш глибокому і творчому переосмисленні фактів, то символісти закликали рушити «ще далі» — у непізнаваний і вічний Абсолют. Навколишня дійсність здавалася їм незначною і невартою уваги; це був усього лише «покрив», за яким ховалася жадана «таємниця» — єдиний підний, на думку художника-символіста, об'єкт творчості. Прихильники і вожді цього напрямку легко піддавалися релігійним і містичним теоріям. Однак художні пошуки символістів, подібно пошукам «філософського каменю» алхіміками, не пропали даремно. Найбільш талановитим з них вдалося значно розширити сферу художньої творчості, просунути вперед літературну й живописну техніку, розкрити нові можливості слова і т. д.

На розвитку натуралізму, символізму і деяких інших напрямків позначилося те характерне для даного періоду явище, що одержало назву *декадентства**. Воно не було зв'язане з яким-небудь одним певним напрямком, хоча сам термін «декаденти» уперше застосували до себе ранні французькі символісти. Декадентство означало невіря в сили людини й у подальший прогрес суспільства, аморалізм і песимізм, що поєднувалися з крайнім індивідуалізмом і культом чистої форми. Вплив цього світогляду переборювався митцями в жорсткій боротьбі. Траплялося і так, що самі твори декадентів містили спростування їхньої власної аморальної й антихудожньої декларації. Зрештою, ні натуралістичне прагнення факту, ні містика символістів, ні песимізм декадентів не змогли надати літературі необхідної їй активності. Цю задачу виявився здатним виконати *реалізм**, що пережив навали авангардистських шкіл і, засвоївши їх здобутки, вийшов з періоду блукань оновленим і зміцнілим.

Правда, реалізм початку ХХ ст. зазнав у порівнянні з критичним реалізмом ХІХ ст. деякі втрати. Письменники нового віку не створили таких монументальних епічних полотен, як

«Людська комедія»; взаємозалежне охоплення історичних подій і персонажів трохи звузилося; зросле мистецтво захопливості привело в ряді випадків (під впливом інтересів збуту) до виділення відособлених розважальних (наприклад, детективних) жанрів. Однак в цілому митці-реалісти ХХ ст. зробили дуже істотний вклад у світову культуру. Томас Манн, Ролан, Франс, Голсуорсі, Шоу, Уеллс і багато інших підняли реалізм на нову ступінь і збагатили важливим нововведенням свій метод. У відповідь на культ ірраціонального і підсвідомого, висуного декадентами, реалісти початку ХХ ст. посилюють у своїй творчості раціональний початок, розширюють можливості і права розуму в художньому зображенні дійсності.

Ще однією своєрідною художньою опозицією на безроздільне панування буржуазного світогляду був *неоромантизм** — художній напрям, що виражав неприйняття буржуазного способу життя, його бездушності, стандартності й вульгарності, і прагнув до поєднання правди життя та прекрасних мрій. Неоромантики кликали глядачів й читачів у минуле, у далекі землі або світ фантазії. Зображаючи сучасність, вони представляли її з неочікуваного боку, віддаленого від повсякденності. Для неоромантизму притаманна одухотвореність і піднесеність почуттів, які, проте, не відриваються від реальності. Його формування відбувалося під впливом ідей англійського мислителя Джона Рескіна (1819-1900), який прагнув перетворити людину і суспільство на основах краси, що мислилась як об'єктивна властивість природи, дана їй від Бога і Природи, не зіпсованої машинною цивілізацією. Краса, на його погляд, означає єдність духу і матерії, істини і добра, гармонію і довершеність форм. Осягнути її можна лише видозмінюючи дійсність (реально або ілюзорно) у процесі творчості.

Кінець ХІХ ст. також ознаменувався пишним розквітом тих течій мистецтва, що ідеалізували й апологетично стверджували найбільш відсталі і реакційні принципи буржуазної моралі і буржуазних поглядів на життя. *Салонне мистецтво** набуло особливо войовничого характеру; з нечуваною розв'язністю й лицемірством художники цього табору пропагували хворобливу еротiku, містику, людиноненавистницький егоїзм й індивідуалізм. Менш усього вони цікавилися життєвою правдою, хоча мимоволі і розкривали справжню сутність правлячого класу. Однак і в цьому мистецтві здійснювались спроби оновлення постарілого арсеналу академічного мистецтва, що зберігся з середини ХІХ ст. Поруч з художниками, що завзято дотримувались старих форм, у різних країнах з'явилися новатори, що прагнули знайти нові, більш витончені, манірно зламані форми. Так з'явився у 1890-х рр. стиль *модерн**.

Характерними його рисами є прагнення до естетизації життєвого середовища людини, підкреслена активність впливу на життєві процеси, видовищність й декоративність. Витоками цього стилю були естетична теорія Д. Рескіна, творчість прерафаелітів і *постімпресіоністів**, а безпосереднє натхнення його митці черпали з ідей символізму і настроїв декадансу кінця ХІХ ст. Модерн вирізняється високою дисципліною композиції, підкресленим естетизмом у трактуванні цілком утилітарних об'єктів і деталей, декоративним ритмом гнучких, плинних ліній, захопленістю національно-романтичними мотивами, акцентуванням індивідуальної винахідливості художника. Так, в архітектурі діапазон засобів модерну простягався від підкреслено декоративних, розкутих й витончених архітектонічних форм до строгих, чисто геометричних рішень, що втілювали уявлення про ідеальне архітектурне середовище. У театральному мистецтві модерну спостерігається тягіння до лінії, узору, музичальності, перетворення гри акторів у фантазмагоричну симфонію ліній і барв. Живопис модерну наповнений поетикою символізму, поєднуючи характерні для нього образи із складним ритмом, лінійною композицією й декоративною барвною плямою. Він розробляє досить обмежене коло сюжетів, мотивів і тем: алегоричні мотиви (війна, смерть, гріх, любов); сильні почуття і пристрасі (пожадання, трепет, ігри, імпульсивні рухи), еротичні сюжети й образи (поєднання душ і тіл, обійми й поцілунок тощо). Характерні для майстрів модерну раціоналізм, увага до функціональної органі-

зації простору, захоплення новими матеріалами (метал, скло, кераміка) несли у собі зародження естетичних програм функціоналізму й конструктивізму в мистецтві ХХ ст.

Авангардизм. На початку ХХ ст. мистецтво набуває низки рис, які не були йому притаманні у минулому. Це дало привід окреслити його як *авангардизм**, для якого характерне програмне, виражене в полемічно-бойовій формі протиставлення себе як загальноприйнятим традиціям творчості, так і соціальним стереотипам буржуазної цивілізації. Звідси виникла сама назва, взята з військово-політичної лексики. Авангардизм був націлений на радикальне перетворення людської свідомості засобами мистецтва, на естетичну революцію, що зруйнувала б духовну відсталість існуючого суспільства, — при цьому його художньо-утопічна стратегія і тактика була рішучою, ледь не анархічно-бунтарською.

Не задовольняючись створенням «витончених вогнищ» краси і таємниці, що протистоять низинній матеріальності буття, авангардизм запровадив до своєї творчості грубу матерію життя, «поетику вулиці», хаотичну ритміку сучасного міста, природу, наділену могутньою творчо-руйнівною силою; він не раз декларативно підкреслював у своїх творах принципи «анти-мистецтва», відкидаючи тим самим не тільки традиційні стилі, але і встояне поняття мистецтва в цілому. Постійно вабили авангард «дивовижні світи» нової науки і техніки — з них він брав не тільки сюжетно-символічні мотиви, але також багато конструкцій і прийомів. З іншого боку, до мистецтва авангардизму все активніше входить «варварство»: архаїка, магія, стародавність, примітив і фольклор (у вигляді запозичень з мистецтва негрів Африки і народного лубка, з інших «некласичних» сфер творчості, що раніше вносились за рамки красних мистецтв). Світовому діалогу культур авангард додав небаченої гостроти.

Перетворення охопили усі види творчості, але образотворче мистецтво постійно виступало ініціатором нових рухів. Майстри *постімпресіонізму** визначили найважливіші тенденції авангарду; його ранній фронт намітився груповими виступами представників *фовізму** і *кубізму**. *Футуризм** зміцнив інтернаціональні контакти авангарду, увів нові принципи взаємодії мистецтв (образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру, фотографії і кінематографі). У 1900-1910-і рр. нові напрямки народжуються один за одним у широкому географічному діапазоні — від Росії до Нового Світу (з Москвою, Берліном, Нью-Йорком та іншими центрами, що усе рішучіше заперечують провідну роль Парижа як законодавця художніх мод). *Експресіонізм**, *дадаїзм**, *сюрреалізм** — з їх чуйністю до несвідомого в людській психіці — позначили ірраціональну лінію авангарду, у *конструктивізм** ж, навпаки, проявилася його раціональна, конструктивна воля.

Однак обидва початки постійно сполучаються в сфері художнього експерименту, що захопив також літературу (прийоми «автоматичного письма», «потоку свідомості», зауму), музику (атональна музика, додекафонія), театр, дизайн і інші види творчості. У період воєн і революцій 1910-х років політичний і художній авангард активно взаємодіють. Ліві сили в політиці намагалися використовувати авангард у своїх агітаційно-пропагандистських цілях.

Технічні мистецтва. Культура кінця ХІХ — початку ХХ ст. також ознаменувалась народженням *технічних мистецтв**, специфічною особливістю яких є органічна взаємодія творчого й технологічного процесів. Першим з таких мистецтв стала фотомистецтво, що склалося на протязі другої половини ХІХ ст. у результаті взаємодії художньої думки і прогресу фотографічної науки й техніки. Його виникнення було підготовлене розвитком живопису, орієнованого на дзеркально точне відтворення видимого світу, що використовував з цією метою відкриття геометричної оптики (перспектива) й оптичні прилади (*камера-обскура**): ще у ХV ст. був винайдений спосіб за допомогою випуклих лінз проектувати на площину обраний фрагмент дійсності, що дозволило художникам у своїх картинах й рисунках із надзвичайною точністю відтворювати об'єкти зображення (особливо красивиди).

Передумовою фотомистецтва також став творчий досвід *реалізму** XIX ст., де вищим критерієм художності виступає відповідність життєвій правді. Вирішальний крок до винайдення фотографії зробив французький винахідник Жозеф Нісефюр Ньєпс (1765-1833): у 1820-х роках він розробив спосіб закріплення зображення, одержаного камерою-обскурою, використовуючи в якості світлочутливої речовини асфальтовий лак (геліографія). Французький художник й винахідник Луї Дагер (1787-1851), використовуючи його досвід, у 1839 р. завершив розробку першого практично придатного способу фотографії — дагеротипію, в якій світлочутливою речовиною служив йодид срібла. Інший спосіб винайшов англійський хімік Вільям Толбот (1800-1877): у 1840-1841 рр. він став одержувати фотозображення, використовуючи колоїдну емульсію (калотипія). У 1868-1869 рр. французький винахідник Л. Дюко дю Орон вперше одержав кольорове фотозображення. Цей винахід викликав величезний інтерес публіки, змусивши заговорити про «смерть живопису»: Л. Дагер з пафосом заявляв, що він саме Сонце змусив стати художником.

Дагеротипи 1840-1850-х рр. розглядаються як шедеври фотомистецтва, тому що перші фотографи досягали особливої виразності знімків, застосовуючи поєднання образотворчої і фотографічної техніки; навіть з'явився термін «фотогенія», а сама фотографічна творчість визначалась як «мистецтво фотогенічного рисування» (В. Толбот). Особливого розвитку набув жанр фотопортрету, заслуга розробки якого належить французів Феліксу Надару (1820-1910), який заклав основи художньої мови фотомистецтва. Він першим став обирати необхідний ракурс зйомки, навчився природно розташовувати фігури у рамках площини знімку й зосереджувати увагу на суттєвому, використовувати можливості освітлення, виявляючи міміку обличчя і фактуру предмету (портрети Ш. Бодлера і Е. Делакруа).

Творчість фотохудожників середини XIX ст. (Ф. Надара, Д. Камерона, С. Левицького) стала значним художнім явищем і зробила великий вплив на виникнення *імпресіонізму** та *натуралізму**. Рання художня фотографія одержала назву «пикторалізму»; її творчий метод визначався прагненням фотохудожників використати техніку як засіб живописної стилізації фотозображення. У якості взірців приймалися спочатку твори класичного, потім імпресіоністичного, а на поч. XX ст. й авангардистського мистецтва. Теоретики «пикторалізму» (Г. Робінсон, А. Горслей-Гінтон) розглядали фотомистецтво як галузь образотворчості, що займала проміжне місце між живописом і графікою. Цьому сприяла й пануюча тоді технологія: «м'якорисуюча» оптика, «ідеалізуючі» способи фотодруку, фотомонтаж і постановка.

Союз техніки і мистецтва також дав життя кінематографу. Його винайдення зв'язане з іменами братів Луї і Огюста Люм'єр, які 28 грудня 1895 р. провели в одному з паризьких кафе привселюдну демонстрацію декількох фільмів, знятих на сконструйованому ними пристрої, який одночасно був і проєкційним апаратом. Поки що це був, швидше, атракціон, ніж мистецтво чи засіб комунікації. Важливим було не те, що зображувалось на екрані, а сам факт зображення тіл у русі. Але саме винайдення кіно, вдосконалення апаратури, створення студій, павільйонів, оволодіння способами натурних зйомок і відкриття художніх можливостей кінематографу (уповільнена зйомка, крупний план — блу-ап, монтаж і т.д.) були видатним культурним досягненням.

Кіно має ту перевагу, що може швидко досягати найвіддаленіших закутків будь-якої краю. Фільм, вироблений в одній країні, легко знаходив шлях до глядачів у інших країнах, тим більше, що кіно було «німим», а швидко розроблена мова зорових образів однаково ясно промовляла до всіх і перекладу не потребувала. Основні жанри кінематографу — комедія, мелодрама, бойовик були зрозумілими для глядачів з усіх верств населення і користувались шаленою популярністю. З'явилися і перші кінозірки, ними були комедійні актори — Мак Сеннет і Макс Ліндер. Ще до Першої світової війни розпочав свою роботу у кіно геніальний Чарльз Спенсер Чаплін.

3. **Культура Франції кінця XIX — початку XX ст.** Революція 1848 р. у Франції, змусивши короля Луї Філіппа зректися влади, проголосила Другу республіку, яка, однак, проіснувала недовго. Буржуазія потребувала сильну владу, здатну забезпечити її панування і провадити зовнішньополітичну експансію. Це і створило передумови для приходу до влади племінника Наполеона Луї Бонапарта, який у 1852 р. був проголошений імператором Наполеоном III. Режим Другої імперії проіснував майже 20 років, придушуючи робітничий рух і політичну опозицію, ведучи численні агресивні війни чи не у всьому світі. завершилось правління Наполеона III повним крахом: Франція зазнала повної поразки у *Франко-прусській війні 1870-71 рр.**, причому сам імператор разом з армією потрапив у полон, а німці обложили Париж. Новий уряд проголосив установлення Третьої республіки і жорстоко придушив *Паризьку комуни**. В останній третині XIX — на поч. XX ст. у Франції утверджується *імперіалізм**: виникають великі монополії, які спонукують колоніальні загарбання і штовхають країну до нової війни з Німеччиною. Прагнучи взяти реванш, панівний клас фінансує переозброєння армії і всіляко підігриває націоналістичні й шовіністичні настрої. Глибоке враження на громадську думку зробила *справа Дрейфуса**, внаслідок якої Франція набула репутації країни, де заправляють мілітаризм, клерикалізм і *націоналізм**. На початку XX ст. суспільно-політичне життя країни значно радикалізується. Партії соціалістичного спрямування і профспілки одержують підтримку населення і започатковують ряд важливих соціальних реформ, спрямованих на покращення становища трудящих. Все це, однак, було перерване *Першою світовою війною**.

Література. Героїчні події *Паризької комуни** одержали у французькій літературі хвилююче звучання. В поезії комунарів розвинувся жанр революційної пісні, вершиною якого став гімн революційного пролетаріату «Інтернаціонал» (1871), створений Еженом Потье, що боровся під час «кривавого тижня» на барикадах. У творчості Потье, а також Жана Батиста Клемана, Луїзи Мішель та інших поетів існували тоді два струмені — героїчний (урочиста ода, пісня, що прославляла сміливість і мужність комунарів) і сатиричний (вірші і куплети, що висміювали ворогів революції). Події Комуни відобразилися у творчості не тільки її безпосередніх учасників але й у творах Гюго, Рембо, Золя, Мопассана та ін.

Натуралізм. З 1860-х рр. в літературі утверджується натуралізм, основні елементи якого з'являються вже у творчості братів де Гонкур, Жюль (1830-1870) і Едмона (1822-1896). Основним стимулом поведінки людей вони вважали біологічні фактори, причому їх особливо цікавили патологія, відхилення від норми. Тому письменники проголошували принцип ретельного вивчення життя, правдивого і точного відтворення сучасної дійсності в романі, сміливо впроваджували до сфери художнього зображення життя і духовний світ суспільних низів, прагнули розкрити соціальне через психологічне. У пошуках людей з легко збудливою і невірноваженою психікою Гонкури зверталися до життя артистів, художників, літераторів (романи «Шарль Демайо», «Манетт Соломон» та ін.). У романі «Жерміні Ласерте» (1865) вони зобразили життя низів суспільства, вважаючи, що біологічний початок легше простежити на примітивних людях з народу. На протязі багатьох років Гонкури вели спільний «Щоденник», в якому прагнули стати хроністами свого часу, істориками-документалістами, які відтворюють епоху на основі фактів і спостережень, деталей побуту.

Найвидатнішим представником натуралізму був визначний прозаїк Еміль Золя (1840-1902). Ще в ранніх творах («Тереза Ракен», 1867) він поставив собі за мету створити «науковий роман», до якого увійшли б дані природничих наук, медицини й фізіології. В головному творінні Золя — серії романів у 20 томах, озаглавлених «Ругон-Маккари. Природнича і соціальна історія однієї родини в роки Другої імперії» — письменник пішов набагато далі звичайного зображення життя однієї родини, намалювавши широку картину суспільства, охопивши в її житті всі його верстви — від аристократичних кіл («Його високість Ежен Ругон») і великої буржуазії («Гроші») до паризького дна («Пастка»), селянства («Земля»), робітничого класу

(«Жерміналь»), армії («Розгром»). Виходячи з естетики натуралізму, Золя намагався показати життя у всій його повноті, не оминаючи різного роду табу, пов'язані з інтимним його боком. Дуже великого значення він надавав сексуальному інстинктові, виводячи з нього більшість явищ не тільки приватного, але й соціокультурного життя.

Послідовники Золя сміливо зображали «дно» існування: убожество, бруд, жорстокість, розпусту як неминуче породження середовища і спадковості. Вони розширили арсенал художніх засобів, спираючись на злочинні факти, застосовуючи прийоми журналістики і, врешті, перетворюючи документальний опис в художній твір. Втім, незабаром натуралісти пішли різними творчими шляхами. До відвертого декадентства і містицизму, до естетизації всього хворобливого, виродливого, відразливого прийшов Шарль Гюїсманс (1848-1907), романи якого («Навпаки», «Там, унизу») поєднували деякі сторони натуралізму (біологізм та ін.) з проповіддю аморальності і збочення як нібито єдиних способів боротьби проти відразливої реальності. У пізніх романах «В дорозі» і «Собор» письменник став на шлях пошуків містичної інтеграції дійсності.

Іншим був шлях Гі де Мопассана (1850-1883), який продовжив традиції французької реалістичної літератури. Учень Флобера і Золя — він обрав як основні жанри невеликий роман, близький до повісті, і новелу. У збірках новел «Заклад Тельє» (1881), «Мадемуазель Фіфі» (1882), «Дядечко Мілон» (1883), новелі «Пампушка» (1880), в різноманітних за тематикою і тональністю художнього зображення, точних і пластичних романах «Життя» (1883), «Милій друг» (1885), «Пер і Жан» (1888) — тверезість і гострота соціального аналізу, різке неприйняття прагматизму, облудності і лицемерної суспільної моралі, які, на думку автора, приводять до здригнення особистості, втрати духовної цілісності. У трактуванні постійної для Мопассана любовної теми — відверте, позбавлене ілюзорності зображення почуттєвих жадань (розвиток осудливої пристрасті, опис адюльтеру та ін.). В цілому, твори письменника складаються у велике художнє полотно, на якому зображені представники усіх верств французького суспільства Третьої республіки — від міністрів до гарсонів з кафе, від великих промисловців до бідняків-селян, від політичних діячів до повій. Головним «героєм» Мопассана став буржуа з усіма властивими йому дрібними, повсякденними інтересами і низькими пристрастями. Життєва філософія цього типу розкрита письменником у всіх її різновидах. Мопассан показав також і великих діячів буржуазного світу, що не гидує нічим для досягнення своїх цілей. Такий «милій друг» світських красунь і повій Жорж Дюруа, в минулому учасник кривавих колоніальних авантур, а потім один зі стовпів буржуазної преси.

Неоромантизм. Романтичні тенденції у французькій літературі кінця XIX ст. розвивали неоромантики, які прагнули відійти від гострих проблем сучасності, протиставити їй патріархальні ідеали минулого, екзотичний світ і фантастику. Едмон Ростан (1868-1918), що зазнав спочатку впливу символізму, присвятив свої романтичні п'єси віддаленим подіям історії. Кращий його твір — героїчна комедія «Сірано де Бержерак» (1897), відзначена гуманістичним пафосом і романтикою, уявленням про високі духовні якості людини. У драмі «Шантеклер» Ростан висміює численні декадентські школи. Однак в своїй п'єсі «Орля» (1899) він не уник чаду націоналізму, що зблизив його з табором «трубадурів імперіалізму».

Жюль Верн (1828-1905) є автором надзвичайно популярних романів «Подорож до центру Землі» (1864), «Із Землі на Місяць» (1865), «20 000 лье під водою» (1869), «Таємничий острів» (1874) та ін. В них він пророчив наукові відкриття і винаходи в самих різних областях, у тому числі підводні човни, акваланги, телебачення і космічні польоти. Творчість Жюль Верна було перейнята романтикою науки, вірою в благо прогресу, преклонінням перед силою думки. Співчутливо описує він і боротьбу за національне звільнення. У романах Ж. Верна читачі знаходили не тільки захопливий опис техніки, подорожей, але і яскраві і живі образи шляхетних героїв, симпатичних дикуватих учених. Втім, у його останніх творах з'явився

страх перед використанням науки в злочинних цілях («Владар світу», 1904), віра в незмінний прогрес змінилася тривожним чеканням невідомого.

Символізм. Найвизначнішим теоретиком французького символізму був Малларме, а самими яскравими і талановитими його представниками — Верлен і Рембо, яких буржуазна критика охрестила «проклятими поетами» за їх радикальне неприйняття «цивілізації чистогану» й епатуючий стиль життя.

Рішуче відкидаючи буржуазну дійсність, глибокий песиміст Поль Верлен (1844-1896) малює в своїх віршах трагічні контрасти, розрив між красою мрії і непривабливістю реального життя. Вульгарному світу буржуа він протиставляє самозаглиблену самотність, мерзенності великого міста — чисту красу природи. Вихід з навколишньої брудної Верлен бачить в смерті, забутті. Ідея смерті відкриває в творі поета широкий доступ релігійним темам і мотивам. Він починав як соратник парнасців, але вже в «Романсах без слів» (1874) його стиль стає «імпресіоністичним»: це світ неясних, важко вловимих настроїв, відчуттів, асоціацій, в яких розмита лінія витісняє контур, відтінок — колір, світлотінь — світло і тінь. Поезія Верлена насичена меланхолією і безвихіддю, багата в чому обумовленими обставинами його життя. Підхопивши ідею Бодлера про розрив між дійсністю і мрією, він довів її до логічного кінця: мрії є єдиним притулком поета. Свято віруючи в абсолютну реальність мрій, Верлен фактично стер грань між суб'єктивним і об'єктивним: його вірші впливають не своїм прямим предметним значенням, а нав'язаним і «підказаним» настроєм.

Літературний соратник і близький друг Верлена, Артур Рембо (1854-1891) почав писати ще юнаком. Гарячий прихильник Паризької комуни, він в алегоричному образі коваля зобразив народ Франції, що піднімається на боротьбу. Незабаром Рембо примкнув до символізму. Як і Верлен, не приймаючи буржуазної дійсності, він знаходить грубі і відразливі фарби для її розвінчання. Він свідомо загострює увагу на всьому брудному і неестетичному, сміливо вводячи в літературу «недозволені» теми («Вечірня молитва», «Шукачки вошей»). Герой віршів Рембо — одинак, чие існування безглузде. Поет і його ліричний герой в цьому світі подібні кораблю, що збився зі шляху («П'яний корабель»). Незважаючи на те, що його творчість тривала всього три роки, Рембо зробив революцію у сфері французького віршування: його поетична техніка порушила усталені традиції. Сам він вважав, що руйнування звичних форм провадить до творення нової, небувалої дійсності — поет стає творцем, рівним Богу, і йому відкривається прихований смисл буття. Рембо довів можливість існування «темної» поезії, що відмовляється від описів і міркувань, прагнучи виявити образи, викликані до життя екстатичними видіннями і уявою.

Вплив неоромантизму і символізму проявився у творчості ряду видних письменників. Як поет, а потім і як прозаїк-символіст починав свій творчий шлях і Андре Жід (1869-1951). У своїх ранніх творах — «Наїдки земні», «Іммораліст» та ін. він прагне втекти від плаского буржуазного існування у світ екзотики: головне для його героїв — це їх витончені відчуття, їх сприйняття барвистого і таємничого світу, далекого від реальної дійсності. Втім, до кінця XIX ст. усе більше число французьких письменників прагне протиставити символізму і натуралізму реалістичні традиції. Так, творчість Альфонса Додé (1840-1897) дуже далека від декадентства. М'який гумор, ліричне сприйняття природи, поетичність роблять Додé своєрідним явищем французької літератури. Він умів не тільки зло висміяти нікчемність і порожнечу буржуа («Тартарен з Тараскону»), але і розповісти про поетичні почуття простих людей рідного Провансу.

Література початку XX ст. На початку нового сторіччя виникає ряд нових напрямків. Прагненням відродити строї форми французького класицизму (головним чином Расіна) і певним поверненням до поетики парнасців відрізнялася творчість Поля Валері і Поля Клодєля. Тяжінням до соціальної проблематики, гуманістичним ставленням до принижених і ображе-

них відзначена творчість поетів-унанімістів — Жоржа Дюамеля, Жуля Ромена, Шарля Вільдрака та ін. Ця літературна течія проповідувала на противагу декадентському індивідуалізму ідеї братерства, єднання народів, руссоїстське злиття людини з природою.

Реалістичні традиції продовжив і розвинув в своїй творчості найбільший французький письменник цього часу Анатоль Франс (1844-1924). Захопившись соціалістичними ідеями, він із захопленням зустрів російську революцію 1905-07 рр. і був вражений її поразкою. Тема революції стає однією з головних у творчості письменника, який доходить думки про споконвічний «круговорот історії»: у світі все повторюється, і будь-який прогрес є ілюзорним. У романі «Острів пінгвінів» (1908) у протесно-карикатурній формі пародіюється історія Франції: помилково дурні птахи були перетворені на людей, і їх еволюція повторила всі злочини, зроблені по ходу розвитку людської цивілізації. В романі «Боги жадають» (1912), присвяченому Великій французькій революції, відкидаються будь-які форми насильства: головний герой книги, *якобінець** Гамлен, наділений високими душевними якостями і готовий на будь-яку жертву заради торжества революційної ідеї, але в кінцевому рахунку перетворюється в жорстокого фанатика.

У 1914 р. виходить «Повстання ангелів» — фантастичний роман, що вирізняється своєрідним змішанням побутової правдоподібності (картини французького суспільства перед Першою світовою війною) з гіперболізованою фантастикою (зображення ангельського воїнства) й ідилічною умовністю (описи минулого). Ангели, обурені тиранією Ієгови, спускаються на землю, щоб навчитися в людей робити революцію. Вони прибирають вигляду людей, змішуються з ними й успішно готують повстання. Але їх вождь Люципер у віщому сні бачить себе переможцем Ієгови, що зайняв престол і перетворився в такого ж грубого деспота. Ранком він відмовляється бути вождем бунтівних ангелів. Парадоксальне змішання небесного і земного, «богохульне» зіставлення Бога і земних правителів привело до включення роману до індексу книг, заборонених католицькою церквою.

Іншим великим письменником-реалістом був Ромен Роллан (1866-1944). Його реалізм — це реалізм героїчний, реалізм пафосу. Особливість Роллана як художника полягає в його інтересі до глибоких філософських проблем. Романи і драми Ролана на відміну від творів Франса — це не галерея рівноправних образів, а яскравий фон, що відтіняє долю головного героя. В центрі уваги художника стоять великі події. Він пише п'єси про французьку революцію («Драми Революції»), створює цикл «Героїчні життя». В монументальному циклі романів «Жан-Крістоф» розгортаються теми великого мистецтва, складний і трагічний ріст сильної особистості в балаганному світі буржуазного суспільства. Композитор Крафт у Роллана майже символічний. Це син двох народів — Франції і Німеччини, проста і сильна музика якого протистоїть звироднілому мистецтву сучасності. В центрі іншого відомого твору Роллана — повісті «Кола Брюньон» (1914) — образ вільнолюбного, енергійного й життєрадісного народно-умільця епохи французького Ренесансу.

Наприкінці XIX і в перші десятиліття XX в. у Франції з'явилося багато авангардистських мистецьких груп. Самі себе вони називали «модерністами», вважаючи свою творчість останнім словом нового мистецтва. Їм надзвичайно імпонувала філософія Бергсона з її звеличенням суб'єктивістського принципу і абсолютної свободи творчості, що допускала «деформацію» і навіть «деструкцію» реальності. Втім, поети-авангардисти (Гійом Аполлінер, Макс Жакоб, Андре Сальмон та ін.) не відмовлялися від реалізму і навіть вважали, що, «деформуючи реальність», вони досягали більше художньої правди, входили у сферу «надреалізму» (франц. «сюрреалізму»). «Коли людина вирішила наслідувати ходу, вона створила колесо — предмет, несхожий з ногою. Це був несвідомий сюрреалізм», — писав Аполлінер.

Гійом Аполлінер (1880-1918) був метром поезії кубізму, для якої були характерні симультанність (одночасність), деформація, нагромодження випадкових деталей, довільно поєдна-

них у певну цілість. Він шукав нових зв'язків між художнім образом і дійсністю, вважаючи, що мистецтво повинно виражати індивідуальність художника, і тільки її. Для цього поет вільно сполучає в одну картину різноманітні за часом і місцем події, деталі пейзажу, власні думки і почуття інших людей — все, що завгодно, тільки б із цього народжувався образ душі автора. В ім'я пошуків «незбагненого», трансцендентального Аполлінер і поети-кубісти намагаються проникнути до «четвертого виміру», що відкриває шлях в «космічну реальність». Фраза стає уривчастою, стиль здобуває телеграфний лаконізм. Поети винаходять нові форми вірша і взагалі оголошують себе противниками всякої традиційності. Ноді їх нововведення виглядають бешкетництвом, бажанням епатувати обивателя. Аполлінер відмовляється, наприклад, від розділових знаків. Ненависть до буржуа-обивателя надзвичайно виразно виявляється у творчості авангардистів. Цей соціальний тип представляється насамперед лютим ворогом мистецтва: Аполлінер в поемі «Убитий поет» малює жорстокі картини побиття поета каменями озвірілими «добропорядними громадянами».

Театр. Видним представником натуралізму в театрі був французький режисер і актор Андре Антуан (1858-1943). У 1887 р., зібравши невелику труппу акторів-аматорів, він заснував в Парижі «Вільний театр», де і почав втілювати принципи нової течії, спрямованої проти застиглого академізму «Комеді франсез». У «Вільному театрі» ставилися тільки сучасні п'єси. На французькій сцені з'явилися тоді вперше драми й інсценівки романів Золя, «Привиди» і «Дика качка» Ібсена, п'єси братів Гонкурів. Антуан вимагав, щоб актори говорили буденним, приглушеним тоном і стримували свої жести, виганяв зі сцени пихатість, театральність. Багато п'єс, поставлених Антуаном, були реалістичними творами, однак він тлумачив їх в натуралістичному дусі. Наприклад, в його постановці «Привидів» на перший план висувалася тема вродженої хвороби Освальда, а не лінія фру Альвінг, що мала в Ібсена яскраво виражений соціальний зміст. Сам Антуан, виконуючи роль Освальда, підкреслював в ній патологічний елемент. Захоплення «автентичністю» доходило в спектаклях Антуана до того, що на сцені з'являлися справжні м'ясні туші, а акторки, виконуючи роль пралі, прали справжню білизну в баках, з яких піднімалася пара. Втім, коли нововведення «Вільного театру» відзвучали, паризький глядач як і раніше плескав великій актрисі Сарі Бернар (1844-1923) та іншим майстрам класицистичної «Комеді франсез».

Символізм прийшов з Бельгії з драмами Моріса Метерлінка. На початку 1890-х рр. в Парижі стали відкриватися театри, в яких поряд з творами Метерлінка пропагувалися п'єси молодих французьких драматургів, далекі від реальності, присвячені містичним одкровенням, перейняті песимізмом і безнадією. Такими були театри «Художній», «Творчість» і з заснованих пізніше — «Старий Голуб'ятник» і «Театр Мистецтв». В них працювали видні режисери (наприклад, Жак Копо), що надавали першорядного значення пошукам оригінальних форм виразності, які повинні були оновити театральне мистецтво.

Зародження авангардистського театру пов'язане з іменем Альфреда Жаррі (1873-1907), який заклав основи антипсихологічного й антигероїчного театру абсурду в перейнятих чорним гумором фарсах для театру маріонеток: «Король Убю» (1896), «Убю в ланцюгах» (1900), «Приборкування Убю» (1910) та ін., об'єднаних гротескним героєм. Убю втілює образ людини, що, увібравши усі огидні якості обивателя (обжерливість, скарність, боягузтво, хитромудрість і фанфаронство), виростає до дивовижних розмірів, стаючи якби карикатурою на все людство, на увесь світ, який представляється автору суцільною нісенітницею й абсурдом.

Образотворче мистецтво. Інтенсивні шукання яскраво проявилися наприкінці XIX — початку XX ст. і в мистецтві Франції, де хід історії призвів митців до трагічного розладу з традицією. Нові напрямки художньої творчості розвинулись в середовищі, ворожому буржуазним художнім смакам, яке шукало вихід з історичних протиріч на шляхах перегляду принципів старого мистецтва.

В образотворчому мистецтві натуралістським етапом був *імпресіонізм**, початок якому поклав Едуард Мане (1832-1883) своїми полотнами «Сніданок на траві» і особливо «Олімпія» (1863). Обидва твори викликали скандал, жорі Салону відкинуло їх і на добропорядного буржуа, яким був художник, визвірилася офіційна критика. Його «злочин» полягав у тому, що він злегковажив загальноприйнятими умовностями. Використовуючи традиційний сюжет — *ню** — Мане звільнив свою модель від ідеалізації: це не Венера, а парижанка того часу (до того ж славнозвісна модель і куртизанка), вона не соромиться своєї оголеності, а сміливо дивиться в обличчя глядачеві. За всієї «натуралістичності» своїх сюжетів Мане, однак, більше цікавиться чисто живописними завданнями, зокрема, чергуваннями світла й тіні і, особливо, грою кольорів, де його підходи були цілковито новаторськими.

З середини 1860-х рр. Мане цілком перейшов до сцен паризького життя в серії вільних, але строго продуманих картин, з дивовижною спостережливістю передав правдиву характеристику всіляких мешканців Парижа. Такі його роботи 1860-70-х рр., як «Сніданок в ательє», «Читання», «У човні», «Нана» доносять до наших днів живий образ тодішньої Франції, то лукаво глузливий, майже гротескний, то зворушливий і ніжний. Смутною гіркою невлаштованого і самотнього людського існування пронизана його остання картина — «Бар у Фолі-Бержер». Свідок днів Паризької комуні, Мане у своїх акварелях і літографіях передавав героїзм комунарів, що протистоїть звірству версальців. Мане — чудовий портретист, що зберіг вигляд багатьох визначних людей Франції; його світле плернерне мистецтво здійснило революцію в техніці живопису.

Творчість Мане стала спонукую до появи нового художнього напрямку — імпресіонізму, який створили Моне, Піссарро, Ренуар, Дега та ін. Вони прагнули щирості, правдивості у зображенні дійсності, а це значило бачити світ таким, яким він здається у всій своїй змінності і постійному русі. Нехай фотографи механічно відображають форми предметів, художник повинен вирішувати живописні завдання, і перш за все — відтворити повітряну атмосферу (ауру) даної хвили, неповторної, бо вже наступної миті освітлення зміниться, а значить зміниться і сам предмет зображення. Для цього треба було відтворити не абстрактний колір трави, моря, неба, а конкретний колір саме даного відрізка річки, даного дерева, даного тіла у залежності від кольору оточуючих предметів і особливо від освітлення й ракурсу. Такий підхід вимагав радикальних змін в техніці живопису: імпресіоністи відмовились від роботи в студії, щоб писати всю картину повністю і швидко, завершуючи її часто того ж дня, відмовились від багат шарового накладання фарби і від темних тонів — й усе це для того, щоб легкими мазками творити неповторний образ конкретного фрагменту реальності.

Бульварна преса в насмішку прозвала цих художників «імпресіоністами», — за назвою картини Клода Монé (1840-1926) «Враження. Сонце, що сходить» («Impression. Soleil levant»). В такому прізвиську було багато правди: свіжість і безпосередність життєвого враження мала дуже велике значення для Монé і його друзів; але до цього не можна було зводити весь зміст їх мистецтва, що полягало не тільки у швидких і мінливих враженнях, а й у глибокій любові до природи Франції і в чудовому її знанні. Імпресіоністи у всіх своїх кращих творах не поривали з природою, вони лише наповнили живопис світлом і повітрям, завершивши плернерну реформу Мане. Для французького мистецтва діяльність імпресіоністів означала вищу точку в розвитку національного реалістичного пейзажу.

Едгар Дега (1834-1917), учень Енгра і друг Мане, сполучив бездоганно точне спостереження обох з найсуворішим малюнком і блискаючим, вишукано красивим колоритом. Він був прекрасним майстром портрета, але під впливом Мане перейшов до побутового жанру, зображуючи у своїх картинах всілякі сцени паризького життя — вуличну юрбу, ресторани, цирк, балетних танцівниць, праль, брутальність і вульгарність самовдоволених буржуа. На противагу світлому й життєрадісному мистецтву Мане творчість Дега забарвлена смутком і песими-

змом, а нерідко і запеклим озлобленням проти каліцтва буржуазної дійсності (що знайшло своє крайнє вираження у жахаючих малюнках до «Будинку Тельє» Мопассана). І в той же час Дега міг бути ніжним і захопленим глядачем справжньої людської краси («Туалет», «Зірка»), міг зі справжнім співчуттям зображувати важке, непривабливе життя маленьких людей Парижа («Грасувальниці», «Відпочинок танцівниць», «Абсент»). Дега прославився бездоганно вивреною, але асиметричною, кутастою композицією, своїм абсолютним знанням звичок і жестів різних професій, безжалісно точними психологічними характеристиками.

Останнім великим майстром імпресіонізму був Огюст Ренуар (1841-1919) — живописець щастя», як називали його сучасники. Він з неперевершеною майстерністю об'єднав світлоповітряним середовищем пейзаж і фігури людей у жанрових сценах, овіяних настроями споглядальності, безтурботності, спокою. Протягом 1870-80-х років улюблена тематика Ренуара — дозвілля і розваги середнього класу епохи Третьої республіки. Він передає веселе пожвавлення, захопленість танцюючих пар у картині «Мулен де ла Галет» (1876), насолоду життям у «Сніданку веслярів». Образ людини позбавлений у Ренуара складної психологічної характеристики, але в ньому — жива безпосередність, привабливість, життєрадісність. Особливою чарівністю відзначаються створені ним жіночі образи — «Оголена» (1876), «Дівчина з віалом» (1881). Моделі Ренуара далекі від класичного ідеалу краси: він віддавав перевагу круглолицим миловидним жінкам з пишними формами, сильним торсом, міцними руками — часто це були сільські дівчата — служниці, няньки. Ренуар любить ніжні, пастельні тони, рожеві, блакитні, ніжно-зелені. В його картинах багато сонця, світла, вони виповнені подихом життя: води струменіють і виблискують, дерева тріпотять на вітрі, сонячні зайчики стрибають по обличчях, одягу, траві; вільний мазок посилює враження одухотвореності і мінливості світу.

На зміну імпресіонізму прийшов постімпресіонізм — відповідник символізму в образотворчому мистецтві. Постімпресіоністи пройшли через період захоплення імпресіонізмом, але залишилися незадоволеними його поверховістю, тим, що він цікавився тільки зовнішнім, предметним боком дійсності, не намагаючись заглянути «за оболонку явищ», проникнути «в сутність речей». Постімпресіоністи займалися пошуками витончених засобів передачі складних душевних переживань і багато у чому це їм вдалося. Найвидатнішими представниками цього напрямку були Ван Гог, Гоген і Сезанн.

Голландець Вінсент Ван Гог (1853-1890) — художник гострого психологічного дарування, щирого демократизму. Його творчість відрізняє прагнення повернути мистецтву великі моральні й соціальні теми. Драматичні конфлікти між «маленькою людиною» й ворожим їй соціальним середовищем складають основний зміст мистецтва Ван Гога. Воно проникнуте глибоким співчуттям до знедолених, пристрасною любов'ю до життя і природи, прагненням розкрити трагічну суперечливість душевного світу сучасної людини. У ранній, голландсько-бельгійський період творчості, Ван Гог прагнув до соціально загостреної передачі життя й побуту простолюдю: шахтарів, ремісників, селян. З гіркотою він зображав їх забитість, убогість, важку працю у картинах «Людина з хмизом» і «Ідоки картоплі» (1885). Після переїзду до Парижа Ван Гог захопився імпресіонізмом й радикально змінив свою творчу манеру. Пошуки світла й повітря привели його на південь Франції — в Арль. Там він втілював емоційне сприйняття життя в контрастах чистого інтенсивного кольору. Залиті сонячним світлом пейзажі, наче відлиті з палючого сонячного саява — символу краси життя («Соняшники», 1888).

Ван Гог мріяв, за його словами, «виразити почуття двох закоханих поєднанням двох доповняльних кольорів, їх змішанням і протиставленням, тасмічною вібрацією споріднених тонів. Або виразити думку, що тільки-но народжується, саявом світлого тону на темному фоні. Або виразити надію мерехтінням зірки, жар душі блиском вечірнього сонця. Але не тільки символіка кольору займала Ван Гога, — у більшості пейзажів, натюрмортів і жанрових картин

пізнього періоду простежуються символістські мотиви, покликані передати «саму душу Всесвіту» («Нічне кафе в Арлі», 1888; «Сіач»; «Дорога з кипарисами і повозом», 1890; «Каплиця в Овері», 1890).

«Вождем» символістського живопису вважався Поль Гоген (1848-1903). Він назвав свою художню систему «синтетизмом»: щоб створити щось нове, необхідно «синтезувати враження», відкидаючи зайві деталі, спрощуючи конкретний предмет зображення для досягнення якнайбільшої виразності. Спрощення включало і деформацію, і порушення пропорцій, що сприяло розкриттю внутрішнього сенсу предмету, його сутності. Гоген казав, що від полотен Ренуара його відштовхув «огидний запах моделі», сам же він прагне «наскільки можливо відійти від усього, що створює ілюзію речі». Його вабило «примітивне» мистецтво Стародавнього Єгипту і Середньовічної Європи, і «примітивне» життя народів Океанії, до якої він зрештою і вийшов у пошуках чистоти людських стосунків, спокою і натхнення первісною культурою. Там, на Таїті, він і знайшов поетичний світ гармонії людини і природи, завдяки чому розкрився його талант як декоративіста. Там Гоген створив свої найкращі полотна, вивчені глибокого символічного змісту («Таїтянка з плодом манго», 1892; «Брід», 1901, «А ти рвенуєш?», 1892).

Ще один постімпресіоніст, Поль Сезанн (1839-1906), був переконаний, що імпресіоністи, зосередивши свою увагу на мінливій повітряній оболонці, яка оточує предмети, втратили «речовність» самих предметів, форма яких «розмивалась» грою світла й кольору. Сам же він прагнув відтворити сталі, незалежні від повіту вітру чи від освітлення форми дерева, куща, річки, якщо мова йшла про пейзаж, від настрою моделі, — якщо створюється портрет. Але для цього йому довелося піти на спрощення предмету зображення, підкреслити його стійку геометричну структуру, тобто виявити «конструктивну основу» образу. Сезанн дійшов висновку, що будь-яку форму можна звести («редукувати») до найпростіших об'ємів: циліндра, кулі і конуса, а потім вже на основі цієї «елементарної структури» будувати сам образ. Цілковито новаторським було те, що митець будував форму за допомогою кольору, а не лінії чи світлотіні, як це було раніше; він ніби «ліпив» її з самої живописної фактури, вільно й широко накладаючи фарбу. Тяжко працюючи все життя, Сезанн тільки на початку ХХ ст. здобув славу, а його роботи, особливо останнього періоду, з формами, обкресленими темною лінією, стали справжнім одкровенням для художників нового покоління.

Буржуазне суспільство Франції мстило художникам, що посміли повстати проти панівних смаків: або тріло їх незнанням, або ж «визнавало» найбільш слабкі сторони їх творчості. Так сталося із скульптором Огюстом Роденом (1840-1917): його драматичне, пристрасне, справді новаторське мистецтво, що прославляло красу і шляхетність людини («Громадяни Кале», «Поцілунок», «Мислитель»), викликало роздратування і глузування буржуазної критики, поки Роден залишався реалістичним майстром, але цькування перемінилося гучною славою, коли він пішов в світ темних символів і надуманих, нерідко хворобливих алегорій. У глибоко трагічному і бунтівному мистецтві Ван Гога його посмертні «цінителі» побачили лише свободу від загальноприйнятих норм реалістичного малюнка.

Стиль *модерн** у французькому мистецтві найяскравіше проявився у творчості Анрі де Тулуз-Лотрека (1864-1901). Представник найдавнішого аристократичного роду, він одержав хорошу домашню освіту, з дитинства прекрасно малював. Доля Тулуз-Лотрека трагічна: після перелому обох ніг гарний, спритний хлопчик перетворився в каліку — карлика з короткими ніжками, великою головою. Мистецтво стало для нього єдиним притулком. Уникаючи жалості чи глузувань, Тулуз-Лотрек сам першим глузує зі свого каліцтва; він дотепний, глузливий, таке і його мистецтво. Він майстер гротеску: кілька стрімких, точних штрихів — і на аркуші виникає убивчо влучний, пізнаваний образ.

Художник стає завсідником нічних розважальних закладів Парижа, кочуючи по кафе, кабаре, публічним будинкам; альбом завжди при ньому, йому охоче позують, визнаючи за своєю. Він відтворює атмосферу нічного міста, його мешканців. Швидкі начерки передають не тільки характер, іноді в них прочитується доля, розв'язність прикриває часом втому, самотність: «Персохла глотка» (1889); «Салон на вулиці Мулен» (1895); «Ці прекрасні дами» (1895). Зухвала енергійна лінія вихоплює миті зі строкатого життя нічного Монмартра. У Тулуз-Лотрека є улюблені персонажі: співаки, танцівники, відзначені яскравою індивідуальністю і талантом («Танець в «Мулен-Руж», 1890; «Ля Гулю, що входить в «Мулен-Руж», 1892; «Ветт Гільбер співає англійську пісеньку», 1894). Особливо вдалі аркуші, присвячені власнику кабаре Арістиду Бріану, який прославився тим, що ляв і паплюжив відвідувачів. Крім малюнків, пастелей, станкових картин олією, Тулуз-Лотрек створив чудові плакати й афіші, піднявши рекламу до рівня справжнього мистецтва: «Амбассадер. Арістид Бріан» (1892) — велика голова в чорному крилатому капелюху, мефістофельський злом брів, чорний костюм і вогненно-червоний шарф; все виглядає яскраво, помітно, закінчено.

На початку ХХ ст. в образотворчому мистецтві з'являються авангардистські напрямки, вихідним пунктом для яких стала спадщина художників імпресіонізму та постімпресіонізму, виставки яких у 1890-1900-х рр. набули нечуваного розголосу. У Ван Гога молоді художники вчилися експресії й сугестивності кольору і форми, у Гогена декоративності й символічності, у Сезанна — аналітичного підходу до форми.

У 1905 р. першу «незалежну» виставку зробила група художників фовізму, до якої входили М. Вламінк, А. Матісс, Ж. Руо, А. Дерен та інші. Їх назвали «дикими» за несамовитість їх робіт, серед яких, за словами сучасного спостерігача, «почуваєш себе як у клітці з дикими звірами». Художники обирали звучні, яскраві, чисті кольори, поєднуючи їх у найімовірніші сполучення, надаючи предметам довільного забарвлення. Для «найбільш дикого» — Моріса Вламінка головною метою було досягнення найінтенсивнішого кольору, щоб, за його словами, «картина валила з ніг, наче удар кулака». Його пейзажі, надзвичайно напружені й експресивні, у той же час сповнені незвичної, навіть химерної краси. На другому полюсі фовізму був Анрі Матісс, котрий перш за все добивався гармонії у своїх композиціях. Мистецтво, вважав митець, повинно бути «чимось схожим на хороше крісло, в якому можна відпочити від фізичної втоми». На відміну від Вламінка й Матісса, Жорж Руо перш за все шукав глибоких містичних істин, так що його живопис набув релігійного характеру.

Після першої посмертної виставки Поля Сезанна (1907) і не без її переможного впливу, у Парижі виникає кубізм. Іспанець Пабло Пікассо (1881-1971) пише велике панно «Авіньонські дівичі», персонажі якого — відвідувачі і дівичі публічного дому в барселонському кварталі Авіньон — постають безстатевими істотами, якимись страхітливими ідолами. В творі сполучаються різні стилістичні манери: рожеві фігури персонажів геометризовані, лики окремих з них написані в штриховій манері, що імітує прийомі африканських скульпторів. «Авіньонські дівичі» зробили сенсацію, картина поклала початок багатьом експериментам. Вагомий внесок у розвиток кубізму також зробили Жорж Брак, Жак Ліпшиц і Олександр Архипенко. Грунтуючись на принципах Сезанна, кубісти розчленовували предмети природи й застосовували прийом симультанного (одночасного) показу їх з різних ракурсів і точок зору, що розцінювалось художниками як шлях до аналізування речі, пізнання її сутності. Після цієї «аналітичної» фази розвитку кубізму наступила «синтетична»: художник наново «складав» частини, уламки зруйнованих предметів, довільно групуючи їх у суб'єктивні композиції, творив «новий світ», цілковито підкорений його фантазії й намірам.

Музика. Французькі композитори, продовжуючи шлях Гуно і Тома, успішно працювали в області ліричної опери. У 1880-х рр. Лео Деліб створив оперу «Лакме», а Жюль Массн — опери «Манон» і «Вертер»; Делібу належить велика заслуга в розвитку балетної музики («Ко-

пелія», «Сильвія»). Опера Жоржа Бізе «Кармен» (1874), що не мала успіху при своїй першій постановці, тепер завоювала широке визнання як один із шедеврів світового оперного мистецтва. Яскраво, правдиво і блискуче Бізе написав у ці роки музику до драми Альфонса Доде «Арлезіанка». Композитори Франції зробили цінний внесок і в розвиток симфонічної і камерної музики. Камілл Сен-Санс (1835-1921) у своїх симфоніях, симфонічних поемах та інструментальних концертах проявив енциклопедичність музичної культури, ясність, елегантну і стислу форму вираження. Ще сильніше вплинув на хід музичного розвитку Франції Сезар Франк (1822-1890). В його творчості органічно поєдналися традиції музичного класицизму (Бах, Бетховен) з кращими рисами пізньої романтичної школи. Це позначилося, наприклад, в його творах, написаних у старовинних формах (цикл «Прелюдія, хорал і fuga») і при цьому насичених усім багатством романтичної гармонії.

На початку ХХ ст. серед французьких композиторів провідна роль належить Клоду Дебюссі (1862-1918), творчі устремління якого спочатку майже не зустрічали співчуття серед музикантів; ближчими за духом йому були символісти й імпресіоністи. Як і лідер символістів С. Малларме, Дебюссі віддавав перевагу завуальованій виразності; йому був близький принцип поезії символізму, сформульований Малларме: «Не називати предмет прямо, а викликати його в уявленні, користуючись словами, що лише побічно вказують на нього». Як імпресіоністи, Дебюссі прагнув уловити і передати мінливість барв навколишнього світу. Композитор закликав «шукати дисципліни у свободі», а не в академічних правилах і встоятих формальних схемах. Першим твором, в якому його естетичні ідеали втіпилися повною мірою, став оркестровий «Прелюд до «Післяполудневого відпочинку фавна» (1894), створений під враженням поетичної еклоги Малларме. Вишуканість оркестровки і природна пластика розгортання тем, досягнуті в цій невеликій п'єсі, безпрецедентні для європейської музики. У 1893 р. Дебюссі приступив до написання опери по п'єсі Метерлінка «Пелеас і Мелісанда», що привабила його тонкою грою психологічних нюансів і особливою роду недовомовленістю, характерною для мистецтва символізму. Сюжет п'єси, подібний до легенди про Трістана та Ізольду, композитор втілює у формі, що зберегла деякі важливі елементи вагнерівської музичної драми (наскрізний розвиток, лейтмотиви, особлива значимість оркестру). Разом з тим, музика опери відрізняється надзвичайною стриманістю у вираженні почуттів. «Пелеас» став новим і неповторним словом в історії оперного мистецтва.

4. Культура Англії кінця ХІХ — поч. ХХ ст. В останній третині ХІХ ст. у Великобританії досягає свого апогею Вікторіанська епоха, як часто називають період правління королеви Вікторії (1837-1901). Це був час зміцнення морального авторитету англійської корони, чому сприяли успіхи країни у внутрішньому розвитку й на міжнародній арені, а також особисті якості самої правительки. У внутрішній політиці королева балансувала на грані лібералізму і консерватизму, але йшла і на соціально спрямовані заходи. Так, у 1840-і рр. були скасовані хлібні закони (які з ХV ст. на догоду лендлордам обмежували імпорту зерна) і прийняті державні акти, що регулювали трудові відносини. Це послабило напруженість в суспільстві і привело до спаду *чартізму**. В другій половині століття встановлюється загальне виборче право (для чоловіків) і здійснюється легалізація тред-юніонів: робітничі депутати можуть обиратись до парламенту.

З кінця 1840-х рр. англійська економіка вступила в смугу стрімкого підйому. Демонстрацією її можливостей стала проведена з величезним успіхом Лондонська всесвітня промислова виставка 1851 р. Організаційний комітет виставки очолив принц Альберт, а відкрила її сама Вікторія. Монархія ставала символом стабільності, процвітання, прогресу. Разом з тим, в галузі суспільної моралі Вікторія виступила рішучою противницею будь-яких змін, зокрема емансипації жінок. Натомість у зовнішньополітичній сфері королева послідовно підтримувала імперіалістичну політику: за її правління Англія значно розширила свої колоніальні володіння,

приєднавши Бірму, Малайзію, Єгипет, території у Південній Африці, Китаї і Судані. Королева не виявила і тіні зняковілості, коли розпочалася *англо-бурська війна 1899-1902 рр.** і знати нічого не хотіла про нечуваний садизм англійської адміністрації щодо завойованих тубільців.

В цілому вікторіанство торкнулося усіх сторін життя Британії: економіки, політики, культури і спорту. Але йому, мало зв'язаному з реальним життям, часто приписувалися і такі риси, як святенництво й лицемірство. Епоха королеви Вікторії по-різному сприймалася її сучасниками і наступниками. Для покоління, що пережило Першу світову війну, розхожі вікторіанські цінності були «канонізованим фарисейством». Натомість неминучою цінністю національної і світової культури залишаються твори митців-вікторіанців, що зберегли для нащадків яскравий образ епохи.

Література і театр. Англійська література продовжує розвивати реалістичні традиції. Кращим з реалістів був Томас Харді (1840-1928), у творах якого зазнає різкої критики благополучний побут і лицемірні нрави провінційних містечок. Романи «Тесс з роду д'Ербервілль» (1891) і «Джуд непомітний» (1896) малюють самотність і загибель обдарованих натур в атмосфері святенницької моралі і ретельно приховуваної убогості. Причини такого стану речей залишилися для письменника незрозумілими, внаслідок чого він нерідко впадав в фаталізм, розвиваючи у своїх творах мотиви приреченості і безвихідної туги.

Похмурі настрої панували і в творчості іншого визначного реаліста — Семюела Батлера (1835-1902). Він багато зробив для розвитку *антиутопії**, що стала згодом одним з основних жанрів в англійській сатиричній літературі. В романі «Едін» (анаграма слова «ніде», 1872) він намалював страшну картину можливого поневолення людей машинами, викривши одне з найважливіших протиріч капіталістичної цивілізації. Найбільш відомий роман Батлера «Шлях усякої плоті» (1903) обрушується на релігійне і моральне святенництво вікторіанської родини. Однак тверезе зображення дійсності сусидить в цьому творі із занепадницькими мотивами.

Наприкінці століття утверджуються декадентські тенденції. Найвизначнішим їх представником і разом з тим жертвою став Оскар Уайльд (1854-1900). Постає його показова для всього явища декадентства. Раб і кумир англійської «золотої молоді», блискучий парадоксалист і законодавець мод, Уайльд намагався здійснити на практиці всі приписання «філософії занепаду». Його афоризми, написані в тоні невимушеної бравади, проповідували презирство до «юрби», аморальність, зневагу до здорового глузду і т.д., так що незабаром він став прародом міжнародного декадентства. Проте всі ці принципи прийшли в мистецтві Уайльда до самовикриття. Головний герой його роману «Портрет Доріана Грея» (1891), класичний декадент, гине, перетворившись у потворного старигана, тому що краса, незалежна від моральності (поширене декадентське уявлення) — неможлива. Подібно своєму героєві загинув сам Уайльд, розчавлений суспільством. Містико-еротичні твори Уайльда, такі як драма «Саломея», з часом втратили цінність; натомість зберегли своє значення ті його твори, де проявилась ніжна й неочікувано цнотлива душа художника. Такі його казки і веселі, дотепні комедії («Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік»). В поетичній спадщині Уайльда виділяється «Балада Редінгської в'язниці» — поетична автобіографія-сповідь письменника.

Особливого розвитку одержав *неоромантизм**. З одного боку, він став реакцією на культ здорового глузду й поміркованості, властивий вікторіанству, з іншого, відображав настрої суспільного піднесення, викликані могутністю Британської імперії, розширенням її колоніальних володінь. Крім того, неоромантизм також відобразив цивілізаційний прогрес, спричинений науково-технічним розвитком, осмислюючи його наслідки й перспективи. У рамках неоромантизму можна розглядати творчість таких різномірних художників як Льюїс Керролл, Кіплінг, Конрад, Стівенсон, Конан Дойл, Уеллс.

Література відчувала зростаючу активність імперіалістичних кіл. Реакційні впливи позначилися, зокрема, і на творчості деяких митців. Одним з них був Редьярд Кіплінг (1865-1936). У

деяких своїх романах і повістях він прославляв особисту відвагу й вірність обов'язку перед батьківщиною і мистецтвом («Світло згасло»); пропагував культурну місію англійців на Сході у романи «Кім» й віршах («Тягар білої людини», 1899; збірка «Пісні казарми») з їх неповторною інтонацією стриманого, часом грубуватого ліризму. Всесвітньо відомим Кіплінг став завдяки двом «Книгам Джунглів» (1894-95) — історії життя Мауглі серед дикої природи. Хоча окремі місця і персонажі цих книг мають характер соціально-політичної алегорії, істинне їх значення полягає в розкритті самобутнього світу природи і тієї багатолоккої єдності, що творить життя. Для «Книг Джунглів» притаманні яскраві, психологічно достовірні образи звірів, думка про неторкнуте цивілізацією первісне життя з його простою і очевидною ієрархією цінностей.

З інших позицій підійшов до теми природи Джозеф Конрад (1857-1924). Для нього це була область, вільна від влади дрібязкових пристрастей і вузьких інтересів, заповідний край, куди могла втекти від торгашеського суспільства «сильна людина». З великою любов'ю і чудовим мистецтвом описує Конрад в своїх книгах океан; через багато повістей і оповідань, ніколи не повторюючись, він створює гігантський образ моря, в якому відображаються і по-своєму перевіряються характери людей («Лорд Джім», 1900; «Тайфун», 1902). Конрад застосував ряд новаторських прийомів для передачі душевних станів, але при цьому доходив до особливої витонченості, що іноді утрудняє сприйняття його книг.

Відійшов від побутописання і став будувати свої сюжети на екзотичному матеріалі також Роберт Льюїс Стівенсон (1850-1894). Його художня манера вирізняється прагненням виділити в усьому яскраві риси, що миттєво запам'ятовуються; кожен характер у нього гранично оригінальний і різко окреслений на фоні усіх інших. Стівенсон був неперевершеним майстром авантюрно-пригодницького роману: «Острів скарбів» (1883), в якому психологічно переконливі напружені сюжетні колізії, став улюбленим твором дитячої літератури. Він також звертався і до історичної тематики («Чорна стріла», 1888; «Сент-Ів», 1897). Стандартну романтичну тему «дійництва» письменник оригінально розвинув у психологічному романі «Дивовижна історія доктора Джекіла і містера Хайда» (1886).

Близький до неоромантизму Герберт Уеллс (1866-1946) став класиком науково-фантастичної літератури. Будучи прихильником справедливої перебудови суспільства, він не випадково звернувся до фантастики, як найбільш вільної форми, здатної умістити в себе найрізноманітніші тенденції сучасної історії. На відміну від інших письменників-фантастів Уеллс не став пропагандистом чи ілюстратором науково-технічних відкриттів. Його головна заслуга полягає в тому, що він завжди прагнув уявити психологічні, соціальні, політичні наслідки тих чи інших змін в науці чи виробництві. Він умів не тільки передбачати технічні нововведення майбутнього, але був також здатен пророчити появу нових соціальних типів і заздалегідь обрисувати їх. Так, в романі «Людина-невидимка» (1897) письменник поставив важливу проблему відповідальності вченого за власні відкриття, що можуть стати засобом руйнування, і викрив тип цинічного індивідуаліста, що прагне до панування над суспільством. В інших романах — «Машина часу» (1895), «Коли сплячий прокинеться» (1899) — Уеллс, користаючись гротеском і фантазією, зобразив жахливі наслідки утвердження бездушної науково-технічної цивілізації.

На самому початку ХХ ст. Уеллс вступає до Фабіанського товариства, що пропагувало реформістський шлях перетворення капіталістичної системи в соціалістичну, але незабаром свариться з його засновниками, подружжям Сіднеєм і Беатрисою Вебб, висуваючи власну ідею перебудови світу шляхом просвітництва широких мас народу під керівництвом «інтелектуальної меншості» і виступаючи проти традиційного шлюбу за ідеал вільної любові між чоловіком і жінкою. Свої ідеї Уеллс висловлює в численних соціально-політичних працях, мрії про створення єдиної Світової Держави «без королів, границь і націоналізмів»: «Сучасна

Утопія» (1905), «У дні Комети» (1906), «Соціалізм і родина» (1906). Величезну пропагандистську мобілізуючу роль зіграли його антимілітаристські статті напередодні Першої світової війни: він задовго до неї попереджає про військову загрозу, про неприпустимість вдосконалення озброєння, про те, що війна може погубити сучасну цивілізацію. У «Війні в повітрі» (1906) Уеллс пророкує руйнівне використання авіації у військових цілях. В оповіданні «Звільнений світ» (1914) пророко зображує, як валиться весь світовий лад від «катомних бомб». У 1916 р. публікує блискучий антивоєнний роман «Містер Брітлінг п'є чашу до дна».

Наступне покоління митців висуває трьох письменників, що завоювали світову популярність: Голсуорсі, Шоу й Конан Дойла. Джон Голсуорсі (1867-1933) брав участь поряд з Томасом Манном і деякими іншими письменниками в створенні типових для початку нового століття епопей про «вимираючий клас» ліберальної буржуазії XIX ст. Початкові книги його багатотомної «Саги про Форсайтів» (перший роман «Власник» вишов 1906) зображують, подібно «Будденброкам», розвал буржуазної родини, що мала колись міцні традиції. Як і інші реалісти, Голсуорсі бачить в цьому символічну картину загинання всього суспільного укладу; за словами самого письменника, в його романах представлений «у власному соку» той соціальний тип, що повинен зійти з історичної арени. В ряді реалістичних драм («Срібна скринька», «Боротьба») Голсуорсі правдиво малює гострі соціальні конфлікти свого часу.

Найвідомішим театральним режисером Англії був прибічник символізму Гордон Крег (1872-1966). Оголосивши реалізм «вульгарним способом вираження», він ратував «за чисту красу» (книга «Мистецтво театру», 1905). Втім, він справді прагнув до оновлення театрального видовища за рахунок нової *сценографії** (яку він створював завжди сам), нового стилю акторської гри і нової організації *мізансцени**. Сценографії Крег надавав чи не вирішального значення; по-суті, він і став творцем цього поняття. В ескізі, як потім і на сцені, режисер прагнув, щоб відповідність місця дії сюжетові полягала не у розкритті реальних обставин середовища, а в безпосередньому «вираженні духу», самої сутності трагедії. Розрахунок був на увагу глядача, його здатність робити асоціації, на інтуїтивне сприйняття ним сценічного образу. Дія доповнювалась інтенсивним використанням світла й кольору, яким надавалось символічне значення.

Крег також висунув принцип «актора-надмаріонетки», який досконало володіє пластикою, ритмом, голосом і до того ж абсолютно покірний задумові й волі режисера. Він пробував закрити обличчя актора маскою або й зовсім замінити його маріонеткою, що, з його погляду, було б ідеалом. Разом з тим, це не виключало і права актора робити і свій творчий вклад у розвиток образу, але, звичайно, у тому напрямі, який передбачало режисерське прочитання п'єси. У випадку Крега це означало створення надособового узагальненого виразу певної абстрактної сутності.

Мистецтво. Образотворче мистецтво Англії другої половини XIX ст. продовжує перебувати під впливом прерафаелітів, які після розпаду братства у 1853 р. переживають творчу еволюцію. Данте Габріель Россетті (1828-1882) відходить від релігійних сюжетів і занурюється у світ образів італійської культури епохи Ренесансу і середньовічної міфології; його мистецтво стає все більш суб'єктивний й містичним. З усіх вражень дійсності в його живопису залишається тільки образ коханой: митець зображає один і той самий жіночий тип у вигляді Венери, Беатриче або Прекрасної Дами, оточуючи його ідеалізованими постатями вродливих юнаків і дівчат у пишному вбранні. Примхливо-зламаними і декоративними стають в його роботах лінії і колір, передбачаючи мистецтво *модерну** («Кохання Данте, 1859; «Сон Данте», 1871). У творчості Россетті все більше проявляються риси декадансу, але пристрасність, з якою він на противагу потворній сучасності оспівує Середньовіччя й Ренесанс, приваблює до нього багато учнів і послідовників.

Одним з найталановитіших був Едвард Берн-Джонс (1833-1898), що також звертався до міфів, середньовічних легенд і мистецтва Проторенесансу. Він нескінченно варіював у своїх картинах не тільки мотиви Россетті, але і схожий жіночий тип витончених, граціозних, майже неземних створінь, не позбавлених, втім, еротичної привабливості. Наслідуючи Ботічеллі, Берн-Джонс видовжував свої фігури і драпірував їх у напівпрозорі невагомні шати. Всі його твори написані в одному ключі — це тужливе томління і містичне очікування чуда. Ми знайдемо все це й у порівняно ранньому «Милосердному рицарі» (1863), і в більш пізніх картинах — «Король Кофетуа і жебрачка» (1884), «Кохання серед руїн» (1893).

Найвизначнішим учасником прерафаелізму був Вільям Морріс (1834-1896), який, однак, у своєму розвитку вийшов далеко за рамки цього руху. Він почав з естетичного бунту, з протесту проти занепаду народної творчості в Англії його часу, але дуже швидко зрозумівши, яким нестерпним для робітника є становище придатку до машини, переконався в необхідності змінити весь суспільний лад і став прихильником боротьби за соціалізм. У ранній період своєї діяльності, період зближення з Россетті, Рескіним і Берн-Джонсом, Морріс дивився на мистецтво як на головний засіб пропагування творчої праці: повернути людині радість праці можна, відродивши художнє ремесло. Він бачив у простих сільських домах та їх оздобленні твори «шляхетного народного мистецтва» і займався організацією їх охорони. Архітектор Ф. Вебб проектує для нього «Червоний будинок» (1859), що став першою спробою застосування для сучасного житла тип скромних англійських котеджів. Морріс сам освоює різні ремесла, робить меблі, вчиться ткати. У 1861-1862 рр. він вкладає багато сил в організацію кустарних майстерень з вироблення декоративних тканин, меблів, вітражів, шпалер.

До середини XIX ст. англійське декоративно-прикладне мистецтво вступило в смугу занепаду. У процесі виготовлення предметів побуту — а це вже було машинне виробництво — майстер і його майстерність перестали відігравати колишню роль. Разом з тим згідно запитів вікторіанської Англії будь-яку річ треба було зробити «багатою», і на різні предмети наносився орнамент, що найчастіше імітував архітектурну ліпнуну. Морріс же прагнув зрозуміти процес народження тканини, шпалери і т.п. Він давав орнамент, що відповідав структурі і матеріалу предмета. У його тканинах, кахлях і візерунках для шпалери з тюльпанами або кушциками маргариток є свіжість і ясність. Вироби майстерень Морріса мали певний комерційний успіх, однак головним було відкриття, що і відроджене в особливих, лабораторних умовах художнє ремесло здатне радувати естетичне почуття.

Втім, Морріс зрозумів, що продукція його майстерень може стати надбанням лише купки гурманів: ні змусити робітників кинути фабрики і повернутися до ручної праці, ні прикрасити робітничий побут — їх житла і заводи — він таким шляхом не зможе. І з 1880-х рр. Морріс починає брати участь в робітничому русі. Думки Морріса усе більш спрямовуються до майбутнього суспільства. Його основи він уявляє собі неясно, але віра в це суспільство додає йому мужності, розсіює страх перед машиною: «Ми повинні стати панамі наших машин, а не рабами». У 1880-х рр. з'являються революційні вірші Морріса, у 1890-1891 р. він створює Кельмскоттське видавництво. З художників з ним співробітничать у цей час Берн-Джонс й Уолтер Крейн (1845-1915). Морріс ставить своєю задачею домогтися художності оформлення книги, включаючи шрифт, композицію сторінки і т.п. Досвід його «Кельмскоттпрес» став важливим етапом в історії видавничої справи. У 1891 р. з'являється відома утопія Морріса «Звістки нізвідки». До кінця життя він віддається цілком пропаганді соціалізму. Якщо в особі Россетті Англія дала одного з перших декадентів-символістів, то Морріс усією своєю діяльністю вже вказував майбутнім символістам можливість переходу на революційні позиції.

Роботи, що з'являються на виставках Королівської Академії мистецтв з середини XIX ст. цілковито відповідають смакам вікторіанської публіки. Художник Фредерік Лейтон (1830-1896), що мав особливий успіх при дворі королеви Вікторії, і його послідовники навіть життя

старожитніх греків і римлян підносили як певне комфортабельне, по-буржуазному благополучне існування; вони заповнювали виставки своїми, як говорив один із сучасних авторів, «відполірованими й чисто вимитими мармуровими залами». Фредерік Уотс (1817–1904) писав портрети найбільш популярних своїх сучасників і претензійні алегорії: «Надія» (1885), «Так проходить слава світу» (1892), «Любов і смерть», — в яких немає ознак хоч якогось власного бачення: це суміш вражень від старих майстрів і від фантазій прерафаелітів.

У кінці XIX ст. в Англії, як і в усіх європейських країнах, з'являється стиль *модерн**, який тут часто називали також стилем ар нуво (франц. «нове мистецтво»). Видним представником англійського модерну був архітектор і художник Чарльз Ренні Макінтош (1868–1928), голова Школи мистецтв у Глазго. Він споруджував будівлі, що нагадували сільські котеджі, а також займався декоративно-ужитковим мистецтвом.

Найвідомішим митцем англійського модерну став Обрі Бердслі (1872–1898). Розвиваючи символістські тенденції прерафаелітів, він дуже вплинув на графіку стилю модерн. Джерелом натхнення для нього була література, а зразками для наслідування — художники Ренесансу. Молодий митець вивчав японські гравюри, що також вплинули на становлення його творчої манери. На початку 1890-х рр. Бердслі виконав ілюстрації до роману «Смерть Артура» середньовічного письменника Томаса Мелорі. Більша частина зображень побудована на контрасті темного фону і світлих фігур, декоративний рисунок квітів, дерев, морських хвиль вирізняється вишуканою гнучкістю. Пейзажі з тінистими парками й середньовічними замками, наприклад, у сцені «Король Артур і чарівна мантія» або «Чотири королеви й сер Ланселот», надають дії тасмничої романтичності. Ніжні пелюстки обвивають троянди, дивовижні квіти і плоди утворюють навколо тексту чудесний сад. У 1894 р. Бердслі проілюстрував п'єсу «Саломея» О. Уайльда; тут розкрились його зухвалість, екстравагантність, уїдливість. Рисунок, виконаний на світлому фоні, зворожують глядача грою ліній та силуетів. Так, на аркуші «Чорний капот», що зображає Іродіаду, дружину Ірода, героїня має сучасний вигляд, а її дивовижні чорні шати є нічим іншим, як тонкою стилізацією моди кінця XIX ст. Величезні рукави, схожі на крила метелика, широка слідниця, вишукане маленьке личко — все це складається на дивовижний образ, повний чарівності й одночасно люти. Персонажі Бердслі асоціюються з пекельним світом: потворна істота акомпанує Саломеї у сцені танцю, а пасма волосся Іродіади, що тримає голову Іоанна Хрестителя, нагадують роги.

Того ж року Бердслі почав редагувати журнал «Жовта книга» і надав йому еротичного спрямування, що стало причиною закриття видання. Незабаром йому запропонували проілюструвати Ювенала й Арістофана («Лісістрата»). Ці малюнки, призначені для приватних чи підпільних видань, шокували сучасників. Підвищений інтерес художника до гермафродитів, еротики, а також абсолютна розкутість у малюнках послужили підставою для обвинувачення Бердслі в гомосексуалізмі, що згодом не підтвердилось. Незадовго до смерті художника опанувала глибока релігійність (він був католиком) і, каючись, він просив знищити свої еротичні («непристойні», як він їх називав) малюнки і гравірувальні дошки до них.

5. Культура Німеччини кінця XIX — поч. XX ст. На відміну від Франції, де суперечності між класами були гранично оголені, в німецьких державах позначається незрілість соціального розвитку, що живила патріархальні ілюзії, консервативні мрії про затримання цивілізаційного поступу. *Франко-пруська війна** завершилася проголошенням Німецької імперії. Ідея єдності зріла в німецькій культурі на протязі століть. Револуція 1848–49 рр. якраз і була покликана її втілити, але не змогла цього зробити. Через два десятиліття об'єднання було здійснене згори, під егідою Пруссії: за словами Маркса і Енгельса, «німецька нація одержала єдність в прусській казармі». Офіційна пропаганда представила цю подію як вираження волі всього народу і проголосила ідею єдності нації, покликану приховати соціально-класові протиріччя.

Одержавши величезну контрибуцію від Франції, а також цивілізовані області Ельзас і Лотарингію, Німецька імперія стала бурхливо розвиватись: вже до початку XX ст. вона обігнала всі країни, крім США. «Залізний канцлер» Бісмарк управляв країною міцною рукою: антиробітничі закони, гоніння на соціал-демократію, *культуркамф**, розправи з опозицією забезпечили країні стабільність і дозволили сформувати армію і бюрократичний апарат. Розповсюдились «патріотичні» союзи і партії, що об'єднали сотні тисяч агресивних й шовіністично налаштованих представників всіх соціальних верств. Активно пропагувався і насаджувався культ армії, казарми і слухняності. Спалах націоналізму, замішаного на антифранцузьких настроях, припадає ще на часи франко-прусської війни; незабаром він набуває форм релігійно-консервативної ідеології й політики, замішаних на антисемітизмі і расизмі.

Разом з тим, в Німеччині були сильними позиції робітничого руху і партії соціал-демократів, утвореної в 1875 р. Про ситуацію в ній один з її керівників Франц Мерінг (1846-1919) писав так: «Невизнані винахідники і реформатори, противники щеплень проти віспи, прихильники природного методу лікування і тому подібні дивакуваті генії намагались знайти собі серед потужних хвиль робітничого руху те місце, в якому всі їм відмовляли». Серед таких «невизнаних геніїв» був й авторитетний в партії філософ й антисеміт Євгеній Дюрінг, висміяний в знаменитій праці Ф. Енгельса «Анти-Дюрінг». Хоча самі основоположники наукового комунізму Маркс і Енгельс спробували вплинути на соціал-демократичний рух, протиставивши свою концепцію ідеологічним аутсайдерам, партійні лідери не хотіли визнавати їх теорію своїм ученням. Пересічний німецький соціаліст, як і юнкер чи буржуа, пишався тим, що він залишається «добрим німцем» і має «Залізного хреста» за Франко-прусську війну.

Література. У 1870-80-х рр. в літературі виступає ряд письменників реалістичного напрямку. Найвизначнішим був Теодор Фонтане (1819-1898), тісно зв'язаний з Пруссією, у своїх творах він не виходив за її границі і проблематику. Вже в романі «Перед бурею» (1878) проявилось характерне для нього протиріччя між симпатією до прусського дворянства і розумінням його історичної приреченості. У 1880-90-х рр. у творчості Фонтане здійснюється переконливий аналіз німецької дійсності. Вищим його досягненням є роман «Еффі Бріст» (1894) — трагічна історія жінки, виданої заміж за людину, цілковито чужу їй по духу. Процвітаючий чиновник Інштеттен, довідавшись про подружню зраду дружини (давня інтрижка, цілковито зжита розкаяною Еффі), не тільки вбив на дуелі колишнього суперника, але і прогнав жінку з дому, позбавивши її права на виховання доньки. Причому чинить він так не з ревнощів, а корячись неписаному закону. Він сам усвідомлює нерозумність своїх дій, але не може подолати хибного поняття про моральний обов'язок. Треба також уявити всю силу і владу суспільних пересудів, щоб пояснити жорстокість батьків Еффі, що відмовились прийняти «заблудлу» дочку. Письменник знаходить точні деталі, щоб обрисувати зміну життєвого оточення героїні й показати, що всюди — і в батьківському домі, і в заміжжі — вона залишається самотньою. Її сумна історія постає як уособлення долі неординарної особистості в чиновницько-солдафонському німецькому суспільстві.

Наприкінці 1880-х рр. в Німеччині з'явився натуралізм, визначним явищем якого стала творчість Герхарта Гауптмана (1862-1946), що досяг успіху завдяки драмі «Перед сходом сонця» (1889). Наділена усіма рисами натуралізму (тема спадковості, особлива увага до фізіології людини, подробиці опису середовища), захоплено прийнята публікою, п'єса свідчила про народження драматургії нового типу. Наступний твір — сімейна драма «Самотні» (1891) відзначена глибоким психологізмом. Її герой, молодий учений, що живе зовні цілком благополучним життям, а внутрішньо збентежений, метастає між двома жінками і в підсумку кінчає самогубством, явив собою дивовижно точно зафіксований портрет інтелігента «кінця віку» з його нервозністю, «самотністю», розгубленістю перед мінливою дійсністю. У «Самотніх»

яскраво проявилися риси «нової драми»: відкриття потасного трагізму в ході повсякденного життя, внутрішня напруженість при зовнішній бездіяльності, символічний підтекст.

У 1890-і рр. творчість Гауптмана здобуває європейську популярність. У цей час написані п'єси: «Ткачі» і «Боброва шуба» (1892), «Вознесіння Ганнеле» (1893), «Потоплений дзвін» (1896), «Міхаель Крамер» (1900). Натуралізм, символізм, неоромантизм — Гауптман один з «законодавців» стилевих шукань епохи. Драма «Ткачі», присвячена сілезькому повстанню ткачів 1844 р. (учасником якого був його дід), мала величезний успіх у всій Європі. Сприйнята сучасниками як твір революційний, п'єса одночасно є свідченням роздумів про руйнівну стихію повстання, згубну і для винних, і для невинних. У драматичній казці «Потоплений дзвін» Гауптман міркує про ідею «надлюдини» Фрідріха Ніцше. Оголосивши свого героя, ливаря дзвонів майстра Генріха, на початку п'єси ніцшеанцем, що втікає від роду людського у «вежу зі слонові кістки», протиставивши художника-творця міщанському середовищу, драматург доходить висновку: діяти, відвернувшись від людських проблем, знайти щастя вдалині від суспільства неможливо.

З кінця 1880-х рр. в німецькій літературі поширюється символізм, пов'язаний з ім'ям Стефана Георге (1868-1933). З самого початку творчого шляху для нього характерне неприйняття суспільної і культурної атмосфери його часу. З групою поетів-однодумців він очолює течію «чистого мистецтва». Поезія цього гуртка, строга за формою, образно насичена, друкувалася у приватному журналі «Листки про мистецтво». У збірках Георге 1890-х рр. «Гімни», «Паломництва» і «Альгабал» висока місія поета протиставляється приземленості повсякденного життя. «Книги пастушок і хвалебних віршів» — це світ Античності, Середніх віків, Сходу. Після «Року душі» (1897), де виразилося пантеїстичне поклоніння природі, у Георге намітився перехід до громадянської поезії (збірка «Килим життя»). На початку ХХ ст. насущний світ з його людьми і подіями, входить у поезію Георге: у збірках «Сьоме кільце», «Зірка союзу» і «Нове Царство» знайшла відображення філософія гуманізму.

Здобутки новітніх художніх течій були творчо засвоєні реалізмом ХХ ст., зокрема великим письменником Томасом Манном (1875-1955). Перший його роман «Будденброки» (1901) ставить соціальні проблеми в широкій історичній перспективі. Роман присвячений історії родини любекських патрициїв протягом чотирьох поколінь. Паралельно з економічним падінням фірми Будденброків відбувається виродження і розпад самої родини. У романі зображується поступове проникнення витонченої заєвропейської культури в середовище буржуазії і цим розкривається соціальна основа декадентства. В інших творах («Тоніо Крегер», 1903; «Фіоренца», 1904; «Смерть у Венеції», 1913) письменник висуває питання про місце художника в сучасному суспільстві, про відношення мистецтва до життя. При цьому, не обмежуючись художнім зображенням конфлікту між творчою особистістю і суспільством, Манн йде до його соціальних джерел.

Томас Манн вніс багато нового в реалістичний метод, зробив ще один крок вперед у багатобічному, діалектичному зображенні людини. Цьому сприяло характерне для Манна прекрасне володіння формою. Одна з особливостей його методу в побудові образу полягала в тому, що письменник не обмежувався показом раціонального і почуттєвого, а звертався до підсвідомого й інстинктивного. Однак на відміну від декадентів Томас Манн розкривав взаємозв'язок усіх цих факторів, строго зважуючи їх роль. Письменник виявляв інтерес до науки — медицини, психології, філософії, прагнувши їх досягненнями обґрунтувати художній аналіз людської особистості. У світогляді раннього Манна залишили значний слід вчення Ніцше й Шопенгауера, але згодом він подолав їх вплив.

Життя брата Томаса Манна — Генріха (1871-1950) обрамлюють дві події — об'єднання Німеччини, і її поділ на дві держави, що відбувся за рік до його смерті. Генріх Манн, як ніхто інший з його колеґ, виконав роль свідка, хроніста і критика своєї епохи. Ще до Першої світо-

вої війни, жагучим противником якої він став, Генріх Манн виступив з ідеєю політичної відповідальності людей інтелектуальної праці (есе «Дух і дія»). У 1915 р. він опублікував есе «Золля», в якому високо оцінив французького письменника як борця проти шовінізму і всесилля державної влади. Есе стало приводом для його конфлікту з Томасом Манном, який до початку 1920-х років займав консервативну позицію.

Найвищим досягненням Г. Манна став роман «Вірнопідданий» (1914), що в дуже різких тонах зобразив вільгельмівську Німеччину, сміливо викрив і засудив мілітаризм. Дія роману відбувається до початку Першої світової війни у провінційному Нецігу, частково в Берліні й Італії, а починається з дитинства Дитріха Геслінга, слабкого, мрійливого хлопчика. Але млявість, лякливість, любов до казкового жаху з'єднуються в дитині з раболіпною покірністю батькові і прагненням відігратися, взяти верх над кимсь, ще слабшим. Спочатку він плазує перед вчителем і знуцається з однокласника-єврея; згодом вступає до націоналістичної студентської організації «Нова Тевтонія». Будучи в армії, Дитріх захоплюється порядком, але уникає тягот служби. Повернувшись додому, він не без успіху намагається очистити рідний Неціг від демократичних віянь й утвердити дух войовничого патріотизму. Манн малює соціальний тип своєї епохи — епохи, що породила людей, здатних перед лицем небезпеки переходити від одного пориву до іншого, від одних переконань до діаметрально протилежних. Дитріх Геслінг з чергуванням у ньому страху і нахабності — це, як говорить про нього в романі, збірний образ, «з'єднуючий у своїй особі все, що є огидного у всіх». Свою внутрішню уцербність Геслінг намагається затушувати любов'ю до кайзера. Як очманілий мчить він слідом за Вільгельмом, повторюючи його шлях, і це двічі в невеликому романі.

Якби зміст роману зводився тільки до того, що автор розкрив через героя вкорінення вірнопідданства в німецькій дійсності ХХ ст., що він зумів показати у своєму «вірнопідданому» соціальному типі, який через кілька десятиліть становитиме більшість нації, то і тоді значення цієї книги було б величезним. Але письменник зробив більше. З відточеною майстерністю він показав у кожному епізоді, у кожній прохідній ситуації, у портреті і жестах механізм соціальних реакцій в людей зразка Геслінга. За самовпевненістю в ньому ховається порожнеча, за цілеспрямованістю — відсутність самостійно здобутих знань. Життя перетворюється тоді в послідовний ряд дій, що залежать від запропонованих обставин. В усіх своїх вчинках герой виходить з того, що підказує йому зовнішня сила. Вірнопідданий не знає і не мислить: він лише відчуває і реагує.

На початку ХХ ст. в німецькій літературі провідну роль починає відігравати *експресіонізм**, що виражав протест проти сучасної буржуазної цивілізації, світової війни, соціальних контрастів, поневолення людини машинами й речами. Експресіоністи виразили своє оригінальне розуміння всіх цих процесів і явищ, зосередившись на проблемах відносин героя і маси, інтелігенції і революції, переконання і насильства. Для цього вони виробили нові принципи образного мислення: відмова від зовнішньої правдоподібності, переважання моделювання над відображенням, відверта тенденційність й заангажованість творчої діяльності. Німецькі експресіоністи мали свій друкований орган — журнал «Акціон». Найяскравішим поетом цього напрямку був Георг Гейм (1887-1812), лідер «чорного експресіонізму», урбаніст, що відобразив у своїх віршах кошмари капіталістичного міста.

Образотворче мистецтво. У Німеччині, що вступила в смугу швидкого капіталістичного розвитку і колоніальної експансії, багато художників підпали під вплив імперіалістичної демагогії, спокуси благополучного буржуазного існування або засвоювали ніцшеанські людиноневисиницькі теорії. Навіть найбільші майстри часто несли у своїй творчості суперечливість і роздвоєність. Адольф фон Мёнцель (1815-1905), точний і тверезий спостерігач, що цікавився суспільним життям і зірку помічав різноманітні особливості людських характерів, у той же час живив ілюзії щодо монархічного минулого і сьогодення Німецької імперії, ідеалізував Фрідріха

II і Вільгельма I. Втім, його внесок у німецьке мистецтво ґрунтується головним чином на пейзажах і на таких картинах, як «Спогад про театр Жимназ» (1855) чи «Селянський театр у Гас-тейні» (1859), що стали результатом уважного спостереження життя й відобразили симпатії митця до простих людей. Етапними творами Менцеля і всього німецького реалізму стали картини «Залізопрокатний завод» (1875) і «Заточування ножів у Хофгайстені» (1881), в яких відобразився інтерес майстра до праці робітників металургійного заводу у Сілезії і берлінських каменярів. Це був факт нової дійсності й Менцель побачив у ньому своєрідну красу й навіть поезію.

Інший видатний художник — Вільгельм Лейбль (1844-1900) був чудовим портретистом, знав таємниці світлого, сяючого, просоченого сонцем колориту, але, прийшовши до ідеалізації патріархальних і відсталих сторін селянського життя, він розгубив властиву крашним його роботам щирість і душевну тонкість («Хлопчик савояр» 1869; «Нерівна пара», 1877). У пізніх своїх роботах Лейбль переходить до імпресіоністичної манери живопису, що поширилася в Німеччині.

Найвизначнішим явищем в історії німецького образотворчого мистецтва початку ХХ ст. став *експресіонізм**. З кінця ХІХ ст. в німецькій культурі склався особливий погляд на твір мистецтва. Вважалося, що він повинен нести у собі лише волю творця, створюватись «із внутрішньої необхідності», яка у коментарях та оправданнях не має потреби. Одночасно відбувалася переоцінка естетичних цінностей. З'явився інтерес до творчості готичних майстрів, Ель Греко, Брейгеля Старшого. Заново відкривались художні цінності екзотичного мистецтва Африки, Далекого Сходу, Океанії. Все це відобразилось на формуванні нової течії у мистецтві.

Експресіонізм — це спроба показати внутрішній світ людини, її переживання у момент крайнього духовного напруження. Найбільш значними віхами в його історії було виникнення двох уруповань — «Міст» і «Синій вершник». У 1905 р. студенти-архітектори з Дрездена Ернст Кірхнер, Еріх Хеккель і Карл Шмідт-Ротлуф створили групу «Міст» — щось на зразок середньовічної цехової комуні. Назва виражала прагнення групи до об'єднання усіх нових течій, а у більш глибокому сенсі символізувала її творчість — «міст» до мистецтва майбуття і «міст» до «вищої реальності». У 1906 р. до них долучились Еміль Нольде і Макс Пехштейн. У 1911 р. російський художник Василій Кандинський (1866-1944) заснував у Мюнхені групу «Синій вершник» (1911-1914), до якої увійшли Франц Марк, Пауль Клее, Алексій фон Явлєнський та ін. На їх думку, завданням мистецтва повинна стати очищувальна дія інстинктів, здатних проявити духовну сутність реальності; художник зобов'язаний, відкинувши жорстокість зовнішнього світу, замкнутися у своєму «я» і прислухатися до «внутрішньої необхідності».

Експресіоністи, як і споріднені їм *фовісти** зреклись світлотіні, передачі ілюзії простору. Однак, на противагу оптимістичному і повному життєвої сили світогляду фовістів, що перебували під впливом інтуїтивізму Бергсона, німецькі художники з силою передають виниклу в руслі ніцшеанської філософії незадоволеність своїм уділом — уділом індивідуумів, змушених боротися проти гнітучої й знеособлюючої реальності. Вони жили і працювали ніби в передчутті неминучої катастрофи, що наклало на їх творчість відбиток підвищеної нервозності. Митці шукали жорсткі, пронизливі, часто дисгармонійні звучання кольорів й освітлення, що повинно було сприяти розкриттю прихованих від людей надприродних сил і сутностей. Проте, на відміну від символістів, що ставили подібну мету, експресіоністи за «покровом речей» бачили тільки знеособлене зло, жах і смерть.

Душевна і фізіологічна напруженість, що характеризує творчість експресіоністів, знаходить вираз у стилізації та зламаності художньої форми, у підкреслених контрастах барв і світлотіні, різких зміщеннях планів. Підвищена експресивність спотворює форми дійсності: яви-

ща життя часто постають у вигляді калейдоскопу фантастичних, кошмарних видінь. Не вважаючи за потрібне шукати позитивний ідеал, художники, виражаючи свій протест, прагнули через посередництво ущербності художньої форми викрити потворні сторони життя, дискредитувати і зруйнувати міщанські підвалини капіталістичного ладу, що лякали їх своєю непопушністю. На фоні сентиментальних сюжетів салонного мистецтва безсумнівним прогресом було зображення реального життя з його тьмовими сторонами: безробіттям, убогими шинками, мешканцями соціального дна — проститутками, злодіями, волоцюгами. Ці знедолені люди робили сильне враження, їх представлення у мистецтві нерідко несло з собою заряд глибокої психологічної виразності.

Оригінальний варіант експресіонізму виробив Еміль Нольде, художник-самоук селянського походження. Закінчивши школу художнього різьблення, він почав працювати на меблевій фабриці. Традиційні методи цього мистецтва зробили суттєвий вплив на його живописну манеру. Як і в роботах середньовічних майстрів-ремісників, у Нольде містичне, піднесене поєднувалось з найвнимим, побутовим. Груба виразність, спотворення форми й кольору як прояв напруженого почуття — всі ці риси, характерні для експресіонізму, у Нольде проявилися повною мірою. Він часто звертався до релігійної тематики. З 1908 по 1912 р. він написав 25 робіт на біблійні сюжети, у тому числі серію з 9 картин «Життя Христа» (1912), яка обурила церковних ієрархів і була знята з виставки у Брюсселі. У 1910-1911 рр. художник створив серію експресіоністичних пейзажів, а після 1920-х рр. пейзаж взагалі став основною темою його творчості. Звичайно у Нольде природні стихії — земля, вода, небо — зіштовхуються одна з одною, ніби прагнучи злитись воедино.

Здобутки й відкриття художників «Мосту» були розвинені і переосмислені учасниками «Синього вершника». Вже сама назва вказувала на ідейно-естетичні принципи групи: вершник, направляючий тварину, символізує владу психічної та ірраціональної енергії над пристрастями, а синій колір — це колір небес, духовності й позаземних поривів. Цим учасники групи невдвозначно відмежовувались від соціально-політичної проблематики, заявляючи про відмову від зовнішнього світу. Ця тенденція протиставляти духовність предметності й залишати за мистецтвом виключне право на визначення й вираження суб'єктивних й елітарних відчуттів поступово посилювалась. Ще у 1908 р. В. Кандінський заявив, що «предмет є шкідливим для картини», а 1910 р. написав свою першу абстрактну акварель, відмовившись від зображення реальності й обґрунтувавши свій вибір тим, що «чим страшнішим стає цей світ, тим більш абстрактним стає мистецтво».

Театр. У 1870-х рр. серед театральних кіл Західної Європи почали лунати голоси, що закликали до відновлення сценічного мистецтва і створення стаціонарних театрів з постійним акторським ансамблем. Першим відгуком на це стало заснування у Мейнінгені «Вільного театру» (1874), який набув особливого значення у зв'язку з діяльністю талановитого режисера Людвіга Кронкеа. Цей театр зробив помітний вклад у мистецтво режисури, створив міцний ансамбль, розробив нові постановочні прийоми, у тому числі принципи масових сцен. Ставлячи головним чином класичні п'єси Шекспіра, Шіллера, Мольєра, «мейнінгенці» намагалися дотримуватись історичної достовірності. Вони створювали декорації, костюми і сценічне обладнання, за музейними зразками вивчаючи історичні й археологічні матеріали (через цей стиль «мейнінгенців» одержав назву «археологічного натуралізму»), впроваджували у постановки історичних п'єс документальність і деталізацію. Скрупульозно розроблялися масові сцени; у них були зобов'язані брати участь і провідні актори, а кожен статист грав свою, спеціально розроблену роль, в результаті чого зживалися симетрія й одноманітність, а юрба на сцені робила враження живого організму.

На початку 1910-х рр. у театральному мистецтві Німеччини утверджується експресіонізм, найвидатнішим представником якого був Георг Кайзер (1878-1945), автор п'єс дуже різних

(від комедій і витриманих ледь чи не в класичному дусі трагедій до ревію, фарсів, балетних лібрето і т.п.), але характерних однаковою «математичною» вивіреністю, чітко вираженою схильністю до гри й експерименту. На відміну від багатьох експресіоністів увага драматурга була зосереджена не тільки на «косяннні» та ідеї, що опановували героєм, але і, як він висловлювався, на «чудовій гостроті переживань», «строкатості життя». Ідеалізм, патріотизм, і взагалі високі пориви у п'єсах Кайзера значною мірою дискредитувались складністю життя та неоднозначністю життєвих ситуацій. Хоча драматург назавжди залишився вірним переконанню експресіоністів у неможливості змінити світ без морального відродження кожної людини, однак у своїх творах він іноді з такою іронією трактував подвиг і самопожертву, що змушував глядача засумніватись в абсолютній цінності високих почуттів і діянь.

Одна з перших п'єс Кайзера «Громадяни Кале» (1914) присвячена героїчному вчинку жителів французького міста Кале, обложеного під час *Столітньої війни** англійським військом. Згідно хроніки, англійський король зажадав, щоб шестеро видних громадян міста з'явилися до нього у покаючому одяганні з мотузками на шиях, щоб своєю смертю на шибениці врятувати місто. Замість шістьох (представлених і в скульптурній групі О. Родена) у драмі Кайзера на добровільну смерть погодились сім чоловік, але жоден з них не хоче відмовитись від обраного ним страшного й почесного жереба. Ситуацію вирішує Естаж де Сан П'єр, добровільно кінчаючи життя самогубством, щоб хоча б таким чином загинути за своє рідне місто. Усі семеро, безсумнівно, є за експресіоністичною класифікацією «новими людьми». Але в наступній же сцені драматург пропонує глядачам засумніватись у користі тільки що продемонстрованого героїзму. Одержана звістка, що англійський король відмовляється від заручників. Духовне піднесення «нової людини» виявилось непотрібним.

Талановитою, але і глибоко суперечливою була творчість одного з найбільших режисерів початку ХХ ст. Макса Рейнхардта (1873-1943), який, почавши свою діяльність у маленьких театрах Берліна, у 1905 р. очолив «Німецький театр». Він будував репертуар головним чином на класичних творах (Шекспір, Шіллер, Гете, Мольєр), але звертався і до сучасної реалістичної драми (Ібсен, Горький, Толстой). У режисерському мистецтві Рейнхардта яскраво проявилось прагнення до підвищеної сценічної виразності, яка, втім, не була для нього самоціллю, а завжди пов'язувалась з розкриттям ідейного змісту п'єси. Містичні і песимістичні мотиви декадентів були йому далекі. В його постановках з'явилися повнокровні, живі образи, насичені любов'ю до життя (наприклад, у спектаклі «Сон у літню ніч» Шекспіра, що був поставлений як життєрадісна феєрична казка). У класичних п'єсах Рейнхардт намагався максимально ясно розкрити основу конфлікту і психологію образів. Характерною рисою ряду спектаклів Рейнхардта була відсутність історизму, ігнорування історичних умов, в яких відбувається дія. У трактуванні деяких п'єс він допускав суб'єктивне трактування. Так, драму Горького «На дні», поставлену під назвою «Нічліжка», він витлумачив як містичний твір. У цьому спектаклі нещасливі людські душі скніли в пеклі, а єдиний промінь світла — утішник Лука, ніс їм заспокоєння і благодать. Рейнхардт запровадив низку сценічних нововведень (обертова сцена, багате використання світла і т.д.), що надалі узвичаїлися в театральному мистецтві. Одна із самих суттєвих заслуг Рейнхардта — виховання плеяди талановитих акторів, в першу чергу — великого актора Александра М'юссі (1880-1835).

6. Культура Австро-Угорщини кінця ХІХ — поч. ХХ ст. Після революції 1848-49 рр. Австрійська імперія хилиться до занепаду. Державу роздирали такі національні звади, що імперія Габсбургів стала сприйматися як рудимент Середньовіччя у центрі Європи. Внаслідок поразки у війні з Пруссією (1866) Австрія опиняється на грані розвалу, що змушує імператора Франца Йосифа І (1848-1916) визнати Угорщину суверенною частиною держави і перетворити імперію в дуалістичну монархію (1867): Австрійську імперію і Королівство угорців. У 1860-х рр. розробляється конституція, яка проголосила громадянські свободи для представників усіх

народів. Був заснований двопалатний парламент держави — рейхсрат, нижня палата якого обиралися в ході непрямих виборів.

XIX ст. стало для Австрії епохою обуржуазнення всіх сфер життя. Революція, знищивши пережитки феодалізму, значно прискорила цей процес, який і спричинив розкол всього культурного життя країни. Культура другої половини віку цілеспрямовано обслуговує буржуазного споживача, основною рисою якого стає повне небажання прилучатися до високої культури. Звідси — розважальність як основне спрямування австрійської культури. Віденська оперета, що завойовує весь світ — самий типовий продукт нової культурної установки. Вона розрахована на інтернаціональне споживання і тому національна форма виступає в ній як екзотика і прикраса, а зміст не торкає ні проблем життя, ні, тим більше, соціально-політичних питань. Певною мірою оперета являла собою модель всієї офіційної культурної політики, для якої все народне і соціальне було кумедною приправою, пікантним моментом. Насправді ця політика роз'єднувала і сварила народи, що входили до складу імперії. Тому не дивно, що вся культура імперії поза сферою офіційозу набула опозиційного характеру, що немалою мірою визначило розпад країни у 1918 р.

Література. Австрійський реалізм XIX ст. характеризувався близькістю до життя народу, демократичністю, зображенням праці і побуту селянства; в Австрії навіть виник зовсім оригінальний вид оповідання — «сільська історія», що одержала значне поширення. Однак правдивий опис села в «історіях» поєднувався з вузькістю погляду на світ, з *консерватизмом*⁸. Ці негативні якості привели до того, що на рубежі XIX і XX ст. реалізм втратив провідне становище в австрійській літературі. У 1880-90-х рр. з'явилися натуралізм, імпресіонізм, символізм. На відміну від «сільського реалізму» ці течії були тісно пов'язані з літературним життям інших країн, прагнули сміливо вирішувати виникаючі перед суспільством гострі проблеми і відобразити дійсність у широкому аспекті «духу часу». Але письменники-новатори часто приходили до того, що в їхніх творах починала переважати «загальноєвропейська» абстрактна тематика. Також вводячи в літературу багато своєрідного, піднімаючи ряд нових проблем, вони не могли дати на них позитивні відповіді.

Сильні сторони «сільського реалізму» яскраво проявилися у творчості Людвіга А́нценгрубера (1839-1889). Його новели і романи містять проникливий аналіз сільської дійсності і мають у більшості випадків актуальну для Австрії того періоду антиклерикальну спрямованість («Священик з Кірхфельда», 1870). У цей же період створює свої кращі новели Марія фон Е́бнер-Е́шенбах (1830-1916). Як і більшість письменників того часу вона поєднувала соціальний критицизм з позитивним ставленням до існуючого ладу, що уявлявся незмінним і навіть вічним. Звідси різноманітність її творинь: від аристократично-салонних новел до гострих, соціально-аналітичних оповідань і романів. Ебнер-Ешенбах відчувала гостре презирство до окремих представників свого класу: в новелі «Княгиня Муші» (1883) намальований відразливий образ юної дворянки, наділеної усіма пороками — дурістю і пихатістю, грубістю і підступністю. В епоху натуралізму письменниця відчуває панічний страх перед людською природою, тому що вона «обманує нас, прив'язує нас до розлечених ланцюгів жадання... Природа — сплячий біс, жахливо підступний, безмежно жорстокий».

Таке розуміння «людської природи» повністю поділяв і Леопольд фон За́хер-Ма́зох (1836-1895), письменник, що зумів створити цілком самобутній різновид *натуралізму*⁹. Він розпочав як автор екзотичних оповідань з життя народів, що населяли тоді Галичину — українців, німців, євреїв і поляків. Найбільший інтерес у європейської публіки викликали сюжети й описи, що начебто свідчили про рівноправне, а подекуди й вище становище жінки у галицьких слов'ян — поляків і, особливо, українців. У своєму «етнографічному» нарисі «Жіночі образки з Галичини» Захер-Мазох писав: «Яким би особливим не було слов'янське життя на Сході, його найбільшою особливістю є стосунки чоловіка й жінки. Тут воно є прямою проти-

лежністю Заходові. Жінка стоїть вище чоловіка... Вона перебуває у вирі життя і керує... Жінка повсюдно стоїть з чоловіком на рівній нозі — вдома, у товаристві, у громадському житті». Мотив домінування жінки у коханні, особливо в сексі, письменник і розробляє у своїх творах, що відповідало смакам того часу — ще репресивного, сповненого різноманітних табу, але вже зараженого *декадансом**.

У збірнику новел «Заповіт Каїна» (1870-1877), відомому романі «Венера в хутрах» (1874) й особливо у пізніх творах пишно бувають еротичні фантазії і розквітає ідеалізований образ владної жінки. Героїні Захер-Мазоха, байдуже, в яке середовищі він їх уміщував, — послугувалися фетишизованою українською «кацавейкою» і батогом, коли бажали спокусити чоловіка. Саме це й дало підставу окреслити різновид насолоди (переважно сексуальної), одержуваної від фізичного чи душевного болю, терміном «мазохізм». Винайшов його популярний віденський психіатр Фрейгерр фон Крафт-Ебінг. У книзі «Нові дослідження в області "психопатії сексуаліс"» (1890) він описав явища, означені термінами «мазохізм» та «садізм». «Мені здалося справедливим назвати цю сексуальну аномалію "мазохізмом", — пише психіатр, — оскільки фон Захер-Мазох дуже часто робить цю ще зовсім не досліджену наукою перверсію предметом зображення у своїх романах та новелах».

На початку 1890-х рр. в австрійській літературі виникає «віденська школа», представники якої поєднували у своїй творчості естетичні та ідейні принципи *імпресіонізму**, *символізму** та *неоромантизму**. Її засновник і теоретик Герман Бар (1836-1934) брав за взірць французьких символістів й Оскара Уайльда. Творчість «віденців» оберталася навколо проблем життя, смерті, любові, була перейнята меланхолією, зніженістю. Найвідомішим митцем «віденської школи» був видатний драматург і прозаїк Артур Шніцлер (1862-1931). Шедевром його прози є новела «Лейтенант Густль» (1901), заснована на відтворенні асоціативного *потoku свідомості** боягузливо-пихатого, поневоленого рабськими забобонами й поняттям «честі офіцера» імператорсько-королівської армії. Прийом, вперше застосований в австрійській літературі, служив меті викриття військової касты як однієї з опор імперії, що відіграла різко реакційну роль. Публікація новели коштувала письменнику чину обер-лейтенанта медичної служби: гострий погляд лікаря поставив невблаганний діагноз смертельної хвороби старого світу.

З «віденською школою» був зв'язаний також один з великих ліриків і драматургів початку ХХ ст. — Гуго фон Гофмансталь (1874-1929). У філософській ліриці, витончено досконалії за формою, за допомогою «словесної магії» (музичальності слів) виражав він настрої розчарування життям, втоми, туги, властиві буржуазній інтелігенції, породжені безперспективністю суспільного розвитку. Лише слово, на думку поета, може надати єдності різнорідним і роз'єднаним явищам життя («Балада зовнішнього життя»). Поет прагне злити в універсальну єдність явища «зовнішнього», природного і духовно-душевного життя й у цьому знайти гармонію. Засоби поетичного збагнення світу для Гофманстала — передчуття, мрія, видіння. У вірші «Але інші...», говорячи про те, що верхи і низи суспільства зв'язані одні з одними, як повітря і земля, поет бачить своє місце біля керма, поруч з сивілами, але він повинен відчувати себе зв'язаним з життям унизу, з минулими епохами, з космічним простором. Усе це тягарем лягає на нього, породжуючи меланхолію. Герої ранніх творів письменника, прагнучи перетворити своє життя в естетичну насолоду, протиставляли дійсності світ краси, мрії, мистецтва, але тужили за реальним життям, що проходило повз них. Гофмансталь об'єктивно відобразив кризу естетизму й індивідуалізму, що робило його аналітиком духовного життя своєї епохи.

На рубежі століть починає творчий злет один з найбільших світових ліриків — Райнер Марія Рільке (1875-1926). З загостреною чуйністю сприймав він збідніння, руйнування людини сучасною цивілізацією, але не обмежувався констатацією, як це робили багато художників різних напрямків. Його поезія відзначена напруженими пошуками єдності людини і світу, єд-

нання людей. Неприйняття націоналізму і *шовінізму** сприяло глибокому освоєнню гуманістичних цінностей різних культур. Рання збірка «Жертви ларам» (1896) свідчила про кривий зв'язок поета-пражанина з чеським народом, з його піснями, в ній любовно відображений образ міста, пейзажі країни. Велике значення мали для Рільке поїздки в Росію, що бачилася поету у неоромантичному світлі, як антипод машинної цивілізації, як країна майбутнього в душі слов'янофільських мрій. Враження від країни переломилися в книзі «Часослов» (1903), підсумкової для ранньої творчості, що синтезує ставлення поета до ворожої людині дійсності.

Створюючи утопію простого природного існування за межами буржуазної цивілізації, Рільке звертається до релігійних мотивів в душі пантеїстичних традицій німецької поезії XVII ст. Бог для нього — символ людських потенцій, «глибока сукупність речей». Чернець у келії, що провадить життя в бесідах з «сусідом-Богом», який іноді з'являється у вигляді простого селянина, — символ інтенсивності творчого духу, зосередженого на творенні досконалого світу. Крізь релігійну оболонку пробивається жагуче бажання життєвого оновлення. Капіталістичне місто — осередок життя, що не відбулося, де люди покалічені пануванням грошей, машин, — представлене суду Бога. Поет пише про тих, що живуть у «хворих кварталах», чия «плоть з усіма катуваннями знайома», про жінок, що живуть, «щоб злягти потім у пітьмі і вмирати по-довгу в постелі, як у богодільні чи як у в'язниці».

У «Книзі картин» і «Нових віршах» (1907) поет під впливом скульптури Родена і живопису Сезанна ставить перед собою ціль — об'єктивувати сприйняття життя в гранично точному, конкретному відображенні речей, явищ і процесів життя, не втрачаючи філософського його осмислення. Зображуючи міста, собори, статуї, квіти, тварин, він не перетворює їх у знаки, алегорії. Це символи, але без розпливчатої багатозначності. Так, вірш «Пантера» малює образ могутньої тварини, ув'язненої в тісному просторі залізної клітки, що даремно розтрачує в крутіні по ній свою волю і силу, — це символ відносин між людиною і світом. Одним з перших у літературі XX ст. Рільке відобразив процес втрати єдності світу і спільності між людьми. У романі «Замітки Мальте Лаурідса Брігге» (1910) перед молодим датським поетом Париж постає як місто, населене бідняками, злиденними, декласованими, божевільними чи безпомічними людьми, чия доля — самотність, втрата індивідуальності, хвороби, передчасна смерть. І Мальте вмирає, зломлений безглуздою жорстокістю людського існування.

Не тільки проклинати імпералістичну дійсність з її технічним прогресом, які, на думку поета «не відповідали прогресу в нашому внутрішньому світі», але прославити буття, земне, «творчістю серця» осягти «внутрішній простір світу» — цю мету прагнув він здійснити в підсумкових творах — «Дуїнських елегіях» і «Сонетах до Орфея» (1923), співзвучних філософській ліриці Гете і Гельдерліна постановкою корінних проблем людського існування.

Напередодні першої світової війни австрійська поезія висуває одного з ранніх представників експресіонізму Георга Траля (1887-1914). Протест проти бездушного світу поєднався в нього з пророцтвом про його загибель, з есхатологічним баченнями спустошеної, випаленої землі, що занурилася в морок, до якої доноситься лише «шепіт» космічного простору (вірші «Людство», «Захід», «Псалом» «De profundis»). Вражена свідомість поета не змогла витримати реальності війни. Перебуваючи у краківському госпіталі, він покінчив із собою. Вірш «Гродек» — лемент-протест проти того, що кривавому вітарю війни будуть принесені в жертву майбутні покоління.

Інші грані експресіонізму розкривалися у творчості німецькомовних письменників Праги. Франц Вєрфель (1890-1945) виступив з патетичною проповіддю спорідненості всьому світу. Альберт Еренштєйн (1886-1950) від спільного для експресіоністів уявлення про війну як пролив первісного варварства приходив до думки про необхідність оголосити виклик війні за допомогою насильства (вірш «Сутінки людства», що дав назву антології експресіоністської лірики). Густав Мєйрінк (1868-1932) у сатиричному збірнику новел «Чарівний риг німецького мі-

щанина» (1913) зухвало висміяв мілітаристські традиції і бюрократичну корупцію монархії. Він також зображував повсякденне як містично-нереальне в романах «Голем» (1915), «Зелений лик» (1916).

Театр. Друга половина XIX ст. в історії культури Австрії — це перш за все епоха віденської оперети*, що затьмарила і прем'єри «Бургтеатру», і веселі народні комедії, і італійську оперу. Велич і блиск віденської оперети, її гордість уособлює, звичайно, Йоганн Штраус-молодший (1825-1899), чий феноменальний дар створення чудових, шляхетних мелодій проявився у 479 творах. Штраус вперше звернувся до музикально-театрального жанру у віці 46 років, будучи вже всесвітньо відомим композитором, автором вальсів («На прекрасному блакитному Дунаї»), «Казки віденського лісу», «Вино, жінки і пісні» і «Життя артиста». Після двох успішних, але не занадто видатних проб («Індіго і сорок розбійників» і «Римський карнавал») він створив справжній шедевр, найвище досягнення в жанрі оперети — «Кажана» (1874). Твір був написаний за 42 дні і з тих пір став втіленням чарівності, веселощів і радості життя в «доброму старому» Відні. Серед інших оперет Штрауса найбільшим успіхом користувалися «Весела війна», «Ніч у Венеції» і «Циганський барон». В цілому творчість композитора виростала з атмосфери розважальних закладів і маленьких вуличних кафе, багатолюдних святкових гулянь і балів-маскарадів, з екзальтованих народних зборищ і міської метушні. Душею його творів був віденський вальс, п'яні мелодії якого легко захоплювали й поневолювали почуття публіки. Штраус поєднував героїв в одне велике коло: герцогинь і служниць, ловеласів і зразкових батьків родин, шукачок пригод й захисниць домашнього вогнища, створюючи ілюзію соціокультурної гармонії і безжурності життя.

Разом з тим, у кінці століття на сцену повертається драма. Так вже склалось, що саме австрійські митці дали світові нових пророків та інтерпретаторів страшних снів Європи, що відчували настання нового віку і нової епохи. Наче зі світу оперети перейшли до трагедії персонажі Артура Шніцлера (1862-1931). Однак, бездумні веселощі опереткових іділії змінилися всюдисущим мороком — згубним туманом, в якому стало можливим все — і безглузді дуелі, і підлість, і зрада. У Шніцлера завжди страждає жінка, бо тільки вона зберегла щирість почуттів у новому бездушному світі чистогану. Однак, відкритість жінок світові і довірливість грають з ними злий жарт: чоловіки, з якими героїні безоглядно готові пов'язати долю, розбещені, на них лежить печать зіпсуття. Вони ніби заражені невідомою хворобою: одночасно безтурботні й завбачливі, слабкі й жорстокі. І ось під звичні звуки вальсу вершаться мерзенності і трагедії, як у п'єсі «Забава» (1895). Юна Христина закохується у блискучого військового, а він обманює її, потім б'ється на дуелі з-за своєї колишньої коханки — і гине. Христина кидається з вікна, не пожалівши старого батька, для якого вона була єдиною радістю в житті.

Передчуття соціальних потрясінь Шніцлер виразив в «одноактному гротеску» «Зелена папуга» (1898). Дія відбувається 14 липня 1789 р.: у той час, як народ Парижа штурмує Бастилію, аристократи збуджують себе сценами злочинних пристрастей соціального дна, які розігрують перед ними актори на підмостках шинку. Персонажі дуже схожі на сучасників драматурга: вони продовжують свої забави і взаємні розиграші, коли ігри закінчилися і небезпека й загибель стали реальністю. Представлене на сцені вбивство перетворилося у справжнє, а цього ніхто не помічає — ні сам убивця, актор Анрі, ні оточуючі. Театр і життя, сон і ява переплутались, — подібна двоїстість була знаком епохи, основною рисою культури кінця XIX — поч. XX ст.

Тривоги часу і передчуття трагічного XX ст. відобразив у своїй драматургії Гуго фон Гюфмансталь. В його п'єсах «Вчора» (1891), «Дурень і Смерть» (1893) персонажі живуть чи то в реальності, чи то у світі марень. Фантазії і мрії підмінюють реальне життя, все розчиняється, дробиться, множиться у хиткій, оманливій атмосфері. Герой першої п'єси — естет, що живе сьогоднішнім, відчуттям миті, не визнаючи минулого, але пізнає його владу, коли вияв-

ляється обманутим коханою жінкою; страждання змушує його відмовитися від думки про безпервну зміну свого «я». Лише смерть будить у героєві другої п'єси, дворянинові Клаудіо, бажання почати життя спочатку, тому що він не жив, не здійснив себе в діяльному житті. Хоча манеру Гофманстала часто називають імпресіоністичною за аналогією до живопису, його п'єси драматичні, в них немає умиротворення, і краса їх по-декадентському зникаюча, приречена до загибелі.

Музика. Класична музика Австрії досягає у кінці століття чергових вершин. Послідовник Вагнера Антон Брукнер (1824-1896) багато що успадкував і від романтичної стихії Шуберта. Дев'ять симфоній Брукнера, грандіозні за масштабами, відбили поетичну натуру автора, глибоке відчуття природи, винятковий талант інструментування, мелодичний дар. Великі симфонічні задуми відрізняли талановитого композитора і диригента Густава Малера (1860-1911). Його творчість пронизують гуманістичні риси: прагнення до великого етичного змісту, викриття насильства і несправедливості. Разом з тим, бажання Малера домогтися приступності симфонічної музики і часте звертання до народних джерел суперечливо сполучалися в його творчості з ускладненістю музичного мислення, екзальтованістю почуття.

На рубежі XIX—XX ст. в австрійській музиці виник авангардистський напрям експресіонізму — нова віденська школа, для творчості якої притаманні трагічний дух, прагнення до гострих переживань і глибоких потрясінь. Учасниками школи були А. Шенберг, Альбан Берг і Антон Веберн, для яких характерні напружені духовні пошуки, бажання відшукати релігійні і моральні ідеали, втрачені більшістю сучасних людей. Основним досягненням віденських композиторів була розробка *додекафонічної** музикальної системи, що різко змінила традиційні уявлення про сутність музики.

Голова нової віденської школи Арнольд Шенберг (1874-1951) засобами музики прагнув виразити людські страждання. Важкі, нудотні передчуття, почуття тужливого страху чудово передані у «П'яти п'єсах для оркестру» (1909). За настроєм і формою це камерні прелюдії, але написані вони для великого симфонічного оркестру, і тонкий прозорий звукопис чергується в них з могутніми «вкриками» духових інструментів й ударами литавр. У тому ж році композитор пише монооперу (оперу для одного виконавця) «Очікування». Дійова особа твору — молода жінка. Вона приходить до нічного лісу на побачення з коханим і знаходить його мертвим. Музика, наповнена дисонансами, складними ритмами, передає зміни душевного стану героїні: гніточе передчуття катастрофи у кінці опери змінюється жахом і від зіткнення зі смертю.

Одним з найбільш зухвалих за новизною творів Шенберга став вокальний цикл «Місячний П'єро» (1912), створений для жіночого голосу й невеликого інструментального ансамблю, причому склад інструментів для кожної пісні різний. У піснях відтворюється атмосфера нічного кабаре, недарма сам автор називав свій твір «трагічне кабаре». Взагалі, у мистецтві перелому століть, особливо пов'язаному з декадансом, образ нічного закладу є глибоко символічним — це образ світу, скаліченого аморальністю, знак самотності й відчаю. У вокальній партії, яка повинна відтворити характерну манеру співу артисток кабаре, Шенберг вперше застосував винайдений ним прийом мовленого співу — оригінального поєднання вокального речитативу і драматичної декламації. Інструментальний супровід представляє собою складну поліфонічну музику, що розкриває психологічний підтекст твору.

Мистецтво. У 1870-80-х рр. в образотворчому мистецтві Австрії ще переважає реалізм, орієнтований на французьких митців Барбізонської школи і Коро. Найвизначнішим майстром цього часу був Антон Ромако (1832-1889), чудовий портретист, що писав також історичні сюжети, трактуючи великі події минулого через призму свого трагічного досвіду; з точки зору живописної техніки його вже можна віднести до імпресіонізму. Разом з тим, у Відні виникає австрійський декаданс, пов'язаний з іменем Ганса Макарта (1840-1884), блискучий, помпез-

ний, пишний і беззмістовний живопис якого, переповнений еротикою і декоративністю, відображав смаки панівного класу. Розкіш, виставлена напоказ, представлена як естетичний і життєвий ідеал, зближувала Макарта і його послідовників з німецьким «грюндерством».

У 1897 р. в мистецтві Австрії як протест проти влади художньої академії та її монополії на проведення виставок утворилася *Сецесія** — справжня революція, що знаменувала утвердження стилю *модерн**. Ініціаторами асоціації стали письменник Людвіг Хевезі, художники Г. Клімт, Карл Молль, Коломан Мозер і архітектори Й. Ольбріх і Й. Гофман. Метою Сецесії було протистояння короткозорій культурній політиці віденського Дому художника, закритого для контактів з публікою. Намір полягав у тому, щоб «підняти хирляве австрійське мистецтво на сьогоднішній міжнародний рівень». Здійснити це планувалось за допомогою організації частих й кваліфікованих художніх виставок (за перші 7 років діяльності було влаштовано 23 виставки), а також широкої просвітницької роботи, що включала екскурсії для робітників і безкоштовне роздавання каталогів. Офіційним органом асоціації став журнал «*Ver Sacrum*» (лат. «Весна Священна»), який одночасно виражав погляди літературного символізму (Гофмансталь, Рільке). Успіх, що сприяв вже першим виставкам Сецесії, був настільки великий, що дозволив знайти кошти на будівництво спеціальної споруди — павільйону у формі храму, — спроектованого Ольбріхом. На фризі над входом був уміщений напис: «Кожному часу своє мистецтво, кожному мистецтву свою свободу».

Для архітекторів модерну джерелом натхнення служила вся історія архітектури від стародавніх архаїчних споруд до японських будинків. Взагалі ж митців того часу надихало практично все, що було створено природою: рослини, черепашки, риб'яча луска, вигравання струменів води, переплетення локонів жіночого волосся. Це стало можливим завдяки тому, що для художньої творчості головним став принцип імпровазації на обрану тему. В цьому слід бачити причину такої різноманітності архітектури рубежу століть. Австрійська школа модерну перш за все пов'язана з діяльністю Отто Вагнера (1841-1918), який мріяв створити такий архітектурний стиль, що став би «справжнім представником нас самих і нашого часу». Для цього необхідно було остаточно подолати романтизм й підпорядкувати творчість розумові, так щоб архітектор розвивав художні форми тільки з конструкцій (Майолік-хауз у Відні, 1899).

Учень Вагнера Йозеф Ольбріх (1867-1908) був автором виставочної зали об'єднання мюнхенських художників — Сецесіону (1898). Виконана в дусі ідей цього напрямку, будівля вирізняється ясністю композиції, компактністю об'єму і багатством декору. Її дах прикрашений величезною позолоченою ажурною купею, що нагадує про купольні споруди часів класицизму. Одночасно з Вагнером й Ольбріхом у Відні працював один з найпередовіших архітекторів початку ХХ ст. — Адольф Лоос (1870-1933). Він сміливо відкинув вкорінений звичай прикрашати споруди орнаментом, вважаючи, що цей останній «виражає байдужість і втомленість, що завжди криються в нас, і так само, як ми бореємось з байдужістю і втомою, ми бореємось з орнаментом». Передбачаючи архітекторів-функціоналістів 1920-30-х рр., він дотримувався погляду, що архітектура не є художньою творчістю, а служить чисто практичним цілям (Дім Штейнера у Відні, 1910).

Найвідомішим живописцем, графіком і скульптором віденської Сецесії був Густав Клімт (1862-1918). Розпочавши як художник-декоратор, що працював у модній тоді в Австро-Угорщині стилізації під класицизм, на початку 1890-х рр. він захопився сучасним мистецтвом, особливо тими явищами, які були протилежні академічному смакові. Клімта приваблювала поезія (перш за все творчість Гофманстала і Рільке), філософія та історія мистецтва. Величезне враження зробили на художника давньогрецька скульптура періоду архаїки, егейський вазопис і візантійське мистецтво, які змусили його по-іншому подивитись на перспективи своєї творчості. У новому стилі Клімт почав працювати у 1895 р.: у композиції «Кохання» прекрасна молода пара, написана з майже фотографічною точністю, показана в умовному просторі,

який нагадує склуплені хмари. В таємничому бузково-сірому тумані проступає декілька жіночих облич — дівчина, зріла жінка, потворна старуха. Ці обличчя-маски є символами страждань і смерті, що неминуче супроводжують кохання. Полотно пронизане тонким романтизмом, а зухвале сполучення натуралізму й алегорії надає йому особливої вишуканості. У схожій манері виконана й картина «Музика», на якій зображені жіноча фігура з кіфарою в руках (алегорія Музики) і статуї сфінкса й сілена (уособлення сил природи, підкорених чарами мистецтва). Філігранна загостреність рисунка, ніжний колорит, побудований на грі блідо-синіх, зелених і жовтих тонів, роблять картину дивовижно гармонійною й вишуканою.

У 1897 р. Клімт став лідером нового союзу — віденської Сецесії, або «Об'єднання художників Австрії», перетворившись на одного з найсміливіших експериментаторів: його картини завжди викликали критику й суперечки. Стиль митця часів розквіту Сецесії чудово продемонстрований у картині «Юдіфь» (1901). Згідно старозавітної традиції, іудейка Юдіфь, обезголовивши ассирійського полководця Олоферна, врятувала рідне місто від ворога. Лампаючи традиційні уявлення про Юдіфь, Клімт надав їй риси «демонічної спокусниці». Її напівоголена фігура, написана м'якими мазками, повна чуттєвої чарівності. Шати Юдіфь, покриті складним декоративним узором, складають одне ціле з фоном картини. Цей образ часто пов'язують з важливим для живописця символічним персонажем, якого він назвав *Nuda veritas* (лат. «гола правда»), — оголеної жіночої фігури, яка уособлює чуттєві інстинкти, що несуть людині зло. Пізніше, у 1909 р., страшна і разом з тим чаруюча сила енергії зла була втілена художником у другому біблійному образі — танцюючій Саломеї. Похмуре обличчя, різкий ламаний рисунок, декоративна вишуканість одягу — все це відштовхує душу, але притягає погляд, залишаючи глядача у томливому напруженні.

Пізно творчість Клімта вирізняє ще більша напруженість, що доходить до істинного драматизму. Він почав писати яскравими фарбами, можливо, завдяки впливові фовізму й експресіонізму. У полотні «Смерть і життя» (1916) явно відобразилися потрясіння військових років. Алегорії Життя (клубок переплетених тіл) і Смерті (скелет в узорчастому синьому плащі) розташовані на строгому темно-коричневому фоні. Загальна композиція проста (Життя і Смерть протистоять одне одному) й глибоко емоційна. При цьому зберігається властива майстрові захопленість декоративною красою.

Художнє новаторство Сецесії і особливо Г. Клімта сприяло швидкому сприйняттю в Австрії німецького експресіонізму з його крайнім напруженням рисунку і визволенням кольору. Учень Клімта Егон Шіле (1890-1918) бере у свого вчителя вишукано-елегантні лінійні схеми й болісно скривляє їх, оголюючи внутрішні суперечності дійсності; в його графіці переважають еротичні теми, розроблені підкреслено жорстко й агресивно.

Найвідомішим австрійським експресіоністом став художник, поет і драматург Оскар Кокошка (1886-1980), також учень Клімта. Він дебютував у 1908 р. на Художній виставці у Відні серед групи митців, що відкололись цього разу вже від самої Сецесії. Крім рисунків-ілюстрацій до власної поеми «Замріяні юнаки», молодий художник представив на виставці голову з розмальованої глини під назвою «Воїн». Її придбав архітектор Адольф Лоос, який потім відіграв значну роль у житті Кокошки. За його підтримки художник зміг покинути роботу задля заробітку і зосередитись на експериментуванні. У 1909 р. Кокошка поставив свою драму «Вбивця — надія жінок», присвятивши її покровителю. Для спектаклю художник підготував ескізи і зухвалий плакат, на якому релігійний сюжет «*П'єта*»* інтерпретувався як війна статей. Живопис Кокошки, особливо серія повних драматизму портретів представників віденської інтелігенції, добре відомих завдяки журналу «Штурм» й виставці в галереї Кассієр у Берліні, не могла не викликати критики і навіть протидії з-за яскравого, волаючого колориту, різких, дисгармонійних ліній, а головне — з-за неперевершеного уміння художника «просвічувати» людей наскрізь.

7. **Культура Бельгії кінця XIX — поч. XX ст.** Бельгія як незалежна держава є порівняно молодого, натомість як частина історичних Нідерландів бельгійські території (герцогство Брабант, графство Фландрія та ін.) завжди відносились до найбільш розвинених і заможних частин Західної Європи з багатющою культурною традицією. Успішно вступивши в еру індустріальної цивілізації, населення цих територій, очолене буржуазією, у 1830 р. відокремилось від Нідерландів й утворило Королівство Бельгію. Спираючись на вугільну промисловість й інтенсивне сільське господарство країна швидко розвивається й у кінці XIX — на початку XX ст. навіть набуває колонію в Африці — Бельгійське Конго. Більшість населення складають фламандці, мова яких близька до нідерландської, і валлони, що розмовляють на різних діалектах французької. Відповідно й література розвивається на двох мовах — французькій та нідерландській, з яких перша в другій половині століття досягла світового рівня.

Французькою мовою писав найвидатніший бельгійський письменник Шарль де Костёр (1827-1879). В молодості він відмовився від кар'єри священика і порвав з католицькими колами; був автором яскравих памфлетів, спрямованих проти цієї церкви. Письменника цікавив національний фольклор і минуле рідного народу, результатом дослідження яких стала перша його книга «Фламандські легенди» (1858). Вона відмічена романтичною традицією, що проявилось в схильності автора до зображення надприродного, яке, однак, комічно знижене у останній легенді «Сметс Смее» про кмітливого, сміливого й веселого коваля, що вийшов переможцем у боротьбі з полчищем чортів. Ця легенда віднесена до епохи нідерландської революції XVI ст., і коваль Сметс Смее виступає як гез, ворог іспанського короля і католицької церкви.

В 1867 р. виходить «Легенда про пригоди Уленшпігеля і Ламме Гудзака», що представляє собою видатну пам'ятку європейського *неоромантизму**. В основі ідейно-образної архітекτονіки твору — однозначна опозиція Добра і Зла: з одного боку іспансько-католицькі кати, тюремники, поневолювачі народу Фландрії, з іншого — шляхетні, гуманні, щедрі фламандські протестанти. Книга починається з народження двох хлопчиків: Тіля, сина вугляра Клааса, і майбутнього короля Іспанії Філіппа II. Сцени їхнього дитинства чергуються і побудовані на протиставленні: принц живе в розкошах і нудьгує, син вугляра ледь зводить кінці з кінцями і веселиться; принц спалює мавпу, Тіль рятує песика і т.д. Спочатку Тіль дуже нагадує Уленшпігеля народних книг Пізнього Середньовіччя — шахрая, бешкетника і дотепника. Але життєві страждання перетворюють юнака: після того, як іспанські кати спалили його батька на майдані, Уленшпігель став суворим месником і присвятив своє життя боротьбі за свободу Фландрії; тепер йому не до веселощів. Натомість блазнівську лінію книги його побратим Ламме Гудзак — веселий добряк і ненажера, оживлений образ живопису Брейгеля, Рубенса і Йордана. Поряд з ними стоїть третій символічний образ — кохана Тіля Неле, що уособлює серце Фландрії.

Після 1870 р. у Бельгії починається суспільний підйом, що зачепив і культуру. Виникає кілька нових журналів, серед яких особливого значення набуває «Молодий огляд» — орган літературного об'єднання «Молода Бельгія». У ці роки бельгійська література розвивається під сильним впливом французької, у тісному спілкуванні з її окремими представниками. Ряд бельгійських письменників виходить на загальноєвропейську арену і починає впливати на інші літератури.

Найбільш значним письменником-натуралістом Бельгії був Каміль Лемоньє (1844-1913). На відміну від французьких натуралістів він приділяє менше уваги науковим відкриттям, розвитку техніки. Малюючи буденність капіталістичного міста (романи «Смерть», «Кінець буржуа» та ін.), зображуючи різних його представників, письменник протиставляє зіпсованості міської цивілізації своєрідну сільську ідилію — просту працю й невибагливе життя селян. Позитивні герої Лемоньє — це найчастіше люди, прив'язані до землі, до природи, або декласо-

вані міські елементи, яким глибоко ворожа міська цивілізація (роман «Адам і Єва», «У прохолодних надрах лісу» та ін.). Зі співчуттям ставиться письменник і до старої родової аристократії, розорюваної капіталізмом.

Символізм був представлений у Бельгії творчістю Роденбаха і Метерлінка. Жорж Роденбах (1855-1898) у своїх віршах (збірка «Царство мовчання») й романах («Мертвий Брюгге», «Вище життя») варіює ту саму тему: це доля міста Брюгге, що колись було багатим і могутнім, а тепер потрапило в занепад і запустіння. Капіталістичному світу Роденбах протиставляє тихий, але колоритний і поетичний світ вузьких вуличок, готичних арок, стрілочастих склепінь. Подібно одному зі своїх героїв — архітектору Борлюту, — письменник прагне реставрувати, повернути давно пішло минуле. Герої Роденбаха шукають притулку в місцевті, але знаходять його зрештою в релігії; багато творів Роденбаха забарвлені католицизмом. В його романах переважає ліричний елемент, у них майже немає напруженої боротьби персонажів, вони бідні дією, статичні.

Творчість Моріса Метерлінка (1862-1949) сильно вплинула на європейську драму і театр. Починав драматург як поет-символіст; його збірки «Теплиці» (1889) і «Дванадцять пісень» (1896) присвячені описові світу внутрішнього через образи зовнішнього світу. Головну ідею його поезії можна представити так: людиною і світом управляють таємничі сили, що змінюють свій вигляд, але не сутність; людина не може і не повинна їм протистояти чи навіть оцінювати; її гідність полягає в тому, щоб ці сили уздріти, назвати і прийняти. Це світосприйняття Метерлінк переніс з лірики у драму, змінивши, однак, образність — сцена вимагала набагато більшого ступеня конкретності, ніж поезія.

Дія п'єси «Сліпці» (1890) відбувається на острові, де розташований притулок для незрячих. Персонажі майже не рухаються, немає і діалогу — герої погано слухають і погано розуміють одні одних, тому що репліки їх спрямовані в ту темну порожнечу, що вічно стоїть у них перед очима. Зрячим, крім немовляти на руках у матері, був провідник-священик, але і він давно пішов і не повертається. Залишившись без проводиря, персонажі даремно намагаються зрозуміти, де вони знаходяться і що їм робити. Скоро холодна ніч, а разом з нею прийде приплив. Якщо люди не знайдуть дороги додому, вони можуть загинути. Потім стає відомо, що священик помер; завиває холодний вітер, безперестанку падає сніг. Персонажі не мають імен, але вони різні: хтось думає тільки про себе, хтось — про інших, дехто ще пам'ятає світло і красу світу. Юна і прекрасна дівчина наділена якимось дивовижним чуттям: вона сприймає невиразні образи, що йдуть ззовні, але не може пояснити, що вони означають.

Поступово розкривається смисл цієї понурої картини — так Метерлінк бачить світ і людство. Померлий священик символізує віру, що раніше вела людство і дозволяла орієнтуватися у загадковому і незбагненому світі. Але, як написав Ф. Ніцше, «Бог помер, і це ми його вбили»: сучасна людина вже не може вірити в нього так, як людина Середньовіччя — індустріальна цивілізація, капіталізм і наука «вбили» Бога, і людина залишилась самотньою і безпомічною перед лицем страшного світу. Отже, персонажі п'єси насправді уособлюють людство: егоїстичні старики — натовп, що думає тільки про земні блага, дівчина-провидиця — мистецтво, а немовля — містичне пізнання, що тільки народжується. У фіналі п'єси доносяться глухі зарозливі звуки, на фоні яких виразно чути чийсь кроки, що наближаються. Хто саме прийшов — автор надав можливість гадати самому глядачеві.

Пізніше Метерлінк поступово відмовляється від цієї похмурої філософії і наближає свою творчість до реальних проблем життя. Він робить своїх героїв більш активними борцями за щастя («Аріадна і Синя Борода»), також освіває мужніх людей, що сміливо відправляються на пошуки істини («Синій птах», 1908). У 1911 р. Моріс Метерлінк стає лауреатом Нобелівської премії.

Близькою до символізму була і рання творчість найбільшого бельгійського поета Еміля Верхарна (1855-1916). Але згодом вона набуває більш реалістичного характеру. Вірші Верхарна малюють побут сучасної і старої Фландрії («Фламандські картини»). Тема багатьох його збірок — руйнування фламандського села капіталізмом. У своїх кращих творах («Міста-спрути» і «Примарні села», 1895) Верхарн зображує дивовижну силу міста, його похмуру міць. Але поет бачить у місті и нову силу — робітників, створює чудові образи трудівників. Вирішальний поворот Верхарн зробив у той період, коли примкнув до соціалістичного робочого руху. Руйнування села усвідомлюється ним у цей час більш чітко, як соціальний процес. Під впливом соціалістичних ідей поет створює свою кращу ліричну драму «Зорі» (1898), що оспівує соціальний протест і єдність робітничого класу. Унікальність Верхарна в тому, що він зумів утримати політично актуальні вірші на рівні високої поезії, жодного разу не опустившись до рівня плакату, публіцистики. Завод і біржа в його творчості стають поетичною темою не тільки тому, що він прагнув викрити капіталістичну експлуатацію і несправедливість буржуазної цивілізації, але і тому, побачив у заводі й біржі художні образи й символи епохи, втілення сил, що таємничо управляють людськими долями.

Всесвітньо відомим бельгійським художником цього часу став Джеймс Енсор (1860-1949). Закінчивши Брюссельську академію мистецтв, він спочатку захопився імпресіонізмом. Однак мистецтво старих голландських и фламандських майстрів, з роботами яких художник познайомився в Брюсселі, зробило на нього не менш сильний вплив (це відчувається у полотні «Пияк», 1883). Поступово Енсор відмовився від імпресіоністичної манери и невігядливих побутових сюжетів. Тема, почата живописцем у 1883 р., — погляд на людське суспільство як на маскарад. Слова англійського письменника Оскара Уайльда про те, що «маска завжди виразніша обличчя», повною мірою відображали світогляд Енсора. У реальному житті люди ховають почуття, думки, бажання за масками благопристойності, виховання чи хитрості. Отже, балаганна маска може виразити всі таємні пороки й порухи душі, необхідно тільки підібрати відповідне вираження «обличчя». «Маска означає для мене свіжість тону, пронизливу експресію, пишний декор, несподівані жести, безладні рухи, особливу схвильованість», — говорив художник.

У 1888 р. Енсор написав головний свій твір — «В'їзд Христа в Брюссель на масницю 1889 року». Розміри картини дуже великі. Її неможливо охопити одним поглядом і доводиться розглядати по частинах: від пик регочучої юрби до струнких фігур музикантів військового оркестру, потім до Христа, що знаходиться в центрі полотна, і, нарешті, до людей, що рухаються вулицями у верхній частині композиції. У правій половині картини зображені театральні підмостки з акторами. Лицедії перервали п'єсу для того, щоб Христос побачив спектакль людського життя, що відбуває прямо на вулиці. Дійсно, тут можна знайти всі характери, усі соціальні типи: на передньому плані поруч з добродушним молодиком зловісно посміхається суб'єкт у казанку, єпископ бундючиться від самовдоволення, судачать крамарі, захоплена дамка щось викрикує. Над юрбою майорять гасла: «Хай живе соціальна...» (кінець напису не видно), «Хай живе Ісус, король Брюсселя». Усі маски на полотні мають свою індивідуальність, але разом вони зливаються у безладну юрбу, якою керує військовий оркестр. Єдиний персонаж без маски — Христос, але його вигляд немов розмитий стовпотворінням. Художник вважав цю роботу кращою й до кінця життя не розставався з нею.

Енсор був одним з організаторів групи «ХХ» и постійно виставляв свої твори в її брюссельському салоні. Однак навіть у колі однодумців він не завжди знаходив розуміння. Публіка відверто глузувала з його картин, критика обходила їх мовчанням. Лише в 1908 р. друг художника Еміль Верхарн присвятив його творчості серйозне дослідження, де високо оцінив не тільки живописні, але і графічні твори Енсора. В офорті «Собор» (1886) величезний готичний храм наче висить над площею, придушуючи її своєю масою. Під ним розтеклася людська

юрба; вона безлика й одноманітна, але метушлива і діяльна. Як і у «Візді Христа...», юрба поділяється на дві частини: ряди військових і юрбу масок. Їй протистоїть застигла брила солбору. Солдати відтискують маски усе далі від нього. Карнавал перетворюється в трагедію.

1880-і рр. стали вершиною творчості Енсора. Пізніше він тільки повторював уже знайдені рішення і не шукав нових шляхів («Автопортрет з масками», 1899). Художник замкнувся, пішов від світу, залишившись серед своїх масок і психологічних пейзажів. Слава прийшла до нього пізно, у 1929 р. За двадцять років до смерті майстра в Брюсселі пройшла його перша велика ретроспективна виставка, після якої він одержав титул барона. Сучасне мистецтвознавство бачить в Енсорі предтечу *експресіонізму**, а отже, його творчість є одним з джерел мистецтва ХХ ст.

8. Культура Італії кінця ХІХ — поч. ХХ ст. У 1870 р. з приєднанням Риму і втратою папою світської влади завершилось *Рісорджіменто** і країна остаточно об'єдналась. Італія не стала республікою, про що мріяв Джузеппе Гарібальді, а монархією на чолі з королем Віктором-Еммануїлом, заснованою на компромісі буржуазії з латифундистами. З цієї причини в країні не були знищені залишки феодалізму, що затримувало індустріалізацію і модернізацію суспільства, у зв'язку з чим Італія ще довго залишалась однією з найвідсталіших країн у Західній Європі. Особливо важким було становище на півдні країни, де збереглись не тільки феодалські, а навіть античні форми гніту (система половинщини — *mezzaria*). Важке становище трудящих сприяло поширенню впливу політичних партій соціалістичного спрямування. Натомість уряд, прагнучи відволікти народ від вирішення соціальних проблем, здійснює мілітаризацію країни, розгортає націоналістичну пропаганду і, зрештою, розв'язує колоніальні війни в Африці, знаходячи суспільство міражами «латинської імперії». Ще у 1882 р. Італія вступила у союз з Німеччиною і Австро-Угорщиною (Троїстий союз), що дало їй можливість вести незалежну від Франції і Англії зовнішню політику, але на початку Першої світової війни вийшла з нього і в 1915 році виступила на боці Антанти.

Об'єднання Італії відкрило нову сторінку в історії культури країни. На зміну національно-визвольному пафосу приходить проповідь «чистого мистецтва», захоплення класикою і авангардизмом. Найбільший поет Італії цього періоду, лауреат Нобелівської премії 1906 р. Джузеппе Кардуччі (1835-1907), вихований на ідеалах *карбонарії**, заглиблюється тепер в історію, знаходячи в ній основні теми для своїх творів. Однак, навіть звертаючись до класичних тем і форм, поет усе-таки залишається прихильником схвильованої, насиченої пафосом боротьби народних мас, політично гострої лірики. Буржуазна дійсність об'єднаної Італії викликає у нього різке неприйняття, в його громадянській ліриці з'являються ноти гіркої іронії стосовно похнюплено-благополучних буднів, що різко контрастують з героїкою *Рісорджіменто*.

Своєрідною реакцією на класицизм Кардуччі був *веризм** (від слова «вего» — правдивий) — італійський різновид натуралізму. Найбільший представник веризму Джованні Верга (1840-1922) закликав перейти в літературі від сентиментальності до наукової точності, розглядаючи художній твір як «соціальний літопис». На відміну від французьких натуралістів, веристи зображували переважно село, причому село сицилійське, що наклало на їх творчість відбиток регіоналізму, обласництва. Міські мотиви майже цілком відсутні в їх творах. Малюючи зубожіння сицилійського селянства і дрібної буржуазії, веристи неминуче приходили до песимістичних, фаталістичних висновків. У своїх романах («Сва») і новелах («Сільська честь») Верга з великою психологічною глибиною і неприхованим співчуттям зображав простих людей Сицилії. Хоча принципи веризму вимагали об'єктивного, «наукового» зображення життя, повної безпристрасності художника, у творах Верги з цим постійно бореться суб'єктивний, ліричний елемент. Велику увагу Верга приділяє темі страждання; стрижнем його оповідань служить не фабула, а психологія страждаючих героїв. Верга значно збагатив італійську літературу, звернувшись до нових для неї соціальних тем і до внутрішнього світу людини.

Тим самим він заклав основу нової, реалістичної традиції, у руслі якої розвивалася згодом творчість таких великих письменників, як Папіні, Піранделло та ін.

Реалістичному напрямку в італійській літературі кінця XIX ст. протистояла творчість письменників-декадентів, серед яких особливо виділявся талановитий романіст Антоніо Фогачцаро (1842-1911). У своїх близьких до *неоромантизму** творах (трилогія «Віджиллий маленький світ», «Сучасний маленький світ» і «Святий») він виразив ідеї християнського соціалізму.

Вплив *декадентства** помітно відчувався й у творчості найбільшого письменника Італії кінця XIX—поч. XX ст. — Габрієля Д'Аннунціо (1863-1938), який розпочав свою літературну діяльність з наслідування верістам у прозі і Кардуччі — у поезії. Але вже з кінця 1880-х рр. він стає одним з самих модних літераторів, що яскраво, красиво й доступно виразив захоплення публіки усім екстравагантним, потойбічним, еротичним; його ім'я гримить по всій Європі. Один за другим виходять романи («Насолода», «Тріумф смерті», «Діви скель», «Вогонь»), в яких автор сповідує *естетизм** й *аморалізм**, а смакування низьких інстинктів (оповідання «Вдова») сусидить з проповіддю аристократизму, що не виключає злочину (роман «Невинний», 1892). Герої Д'Аннунціо — витончені естети, що живуть для краси й насолод і заперечують прозаїчну тверезість буржуазного існування. Тим самим духом проникнуті його вірші, публіцистика, драми («Мертве місто», «Джоконда», «Франческа да Ріміні»). Втім, *гедоністичний** культ краси поступово змінюється у нього культом «надлюдини». Свободу особистості Д'Аннунціо трактував не як можливість втечі від дійсності, навпаки, він покладав владне втручання в неї людини, що здатна підкорити своїй волі оточуючих. Ніцшеанська ідея «надлюдини» набула в нього агресивно-націоналістичне трактування: письменник мріяв про відродження минулої слави Італії, про тріумфи «третього Риму». Та і власне життя, як це властиво видатним декадентам, він творив подібно міфу чи твору мистецтва. Ставши майстерним льотчиком, Д'Аннунціо із загоном добровольців більше року окупував містечко Фіуме, яке, згідно договору з Югославією, було оголошене самоврядною територією.

На початку XX ст. розпочинається творчий шлях видатного італійського письменника і драматурга Луїджі Піранделло (1867-1936). На ранньому етапі своєї творчості він виступав у манері *веризму** з його увагою до повсякденного життя, до біологічних проявів людини, з прагненням «науково» описувати темні сторони дійсності. Письменник співчуває бідним, пригнобленим, нещасним людям, але разом з тим він прагне виявити за окремими випадками те спільне, що складає, на його думку, основу життя. Так він виходить за рамки веризму і виробляє свій власний неповторний стиль. Визначаються основні теми його творчості: порожнеча і безглуздість життя, нічемність «маленької людини», ілюзорність існування, неможливість збагнення істини — такої ж багатолитої та мінливої, як і сама людина. Звідси улюблений образ Піранделло — обличчя й маска. В суспільстві ми носимо маски, що приховують нашу сутність. Але трагедія в тому, що під маскою немає обличчя: людина весь час змінюється, але не є тотожною смій собі. Більше того, сприйняття людиною самої себе дуже різниться від її сприйняття оточуючими, адже інші люди можуть зрозуміти в людині тільки те, що їм у ній в даний момент є близьким. Тому людські пов'язаності є також немітними й ілюзорними. Неревальним є й будь-який факт, оскільки кожний трактує його по-своєму. Значить, у кожного своя правда. Істинною є лише грубе, найелементарніше фізіологічне життя людини. І навпаки, ілюзія часто більш реальна, ніж дійсність. Звідси виникає те, що Піранделло називає «гумором» — гіркий, але холодний відчай спостерігача, що бачить неприродність так званого «номального» існування і невідворотність долі.

Піранделло звичайно бере окремих випадок, що виявляє загальний абсурд життя. Як правило, це стан самотності, безглуздий бунт, божевілля, самогубство, смерть. Фабула багатьох новел парадоксальна. Віруючий бідняк на знак протесту проти свавілля панівного класу

замінив собою Христа на розп'ятті у церкві («Капличка»). Герой гине, стинаючись з птахом («Крук із Мідзаро»). Самотній юнак, протестуючи проти розпаду родини, вбиває свого маленького брата, а потім — себе («У мовчанні»). У 1904 р. виходить кращий роман Піранделло «Покійний Маттіа Паскаль», що приніс письменнику славу. Герой служить у бібліотеці, до якої ніхто не ходить, бездумно читає книги і прогулюється по пляжу. Він одружився з коханкою багатого старика, і жінку не любить. В нього помирає матір, потім діти. Неочікувано Маттіа виграє в рулетку величезні гроші, і того ж дня знаходять спотворений труп, який беруть за його тіло. Герой радіє цьому випадковому звільненню від оточення, від самого себе. Він змінює зовнішність, бере інше ім'я, вивчає собі біографію, мандрує, потім знімає квартиру у Римі, де в нього закохується дочка власниці. Але свобода виявляється лише зміною маски: без паспорта не можна ні одружитися, ні заявити про пограбування. Краще, вирішує Маттіа, повернутися до своєї попередньої «іпостасі»: він інсценує самогубство, стаючи «подвійним трупом», повертається до свого містечка до звичного животіння і пише мемуари. Це той самий текст, який щойно прочитав читач.

З виникненням на початку ХХ ст. *авангардизму**, в Італії з'являється його «національний» напрямок — *футуризм**, сама назва якого говорить про схильність його adeptів до перемін і про рішучу відмову від традицій, про намір творити абсолютно нове мистецтво, мистецтво майбутнього. У футуризмі непрямо відобразилась розгубленість дрібної буржуазії і народних мас перед лицем гострих суперечностей соціальної дійсності. Футуристи провіщали крах сучасної цивілізації, бачили перспективу не у соціально-політичній й економічній перебудові життя буржуазного суспільства, а в перемозі техніцизму і тоталітаризму, що перетворював людину на «гвинтик» державного механізму. Натхненником і головним «двигуном» футуризму був поет Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944) — людина талановита і пристрасна, що однаково захоплювалась спортом і містикю.

У першому з величезної кількості маніфестів — «Маніфесті футуризму» (1909) — він відкидає всю стару, «музейну» культуру в ім'я сучасного життя, прославляє «фризик, зухвалість і нескориму енергію, сміливість, відвагу і бунт», стверджує, що «без нахабства немає шедеврів», а «ревучий автомобіль прекрасніший, ніж Ніка Самофракійська». У маніфесті звучать рішучі заклики: «Плюйте на вітвар мистецтва!»; «Підкладіть вогонь під бібліотечні шафи! Змініть течію каналів, щоб затопити музеї! Яка ж це радість бачити пливучі за водою, здані на ласку хвиль, подерті й вицвілі, давні чудові полотна»; «Геть мораль, боягузливих угодовців і підлих обивателів! Геть жінок!». Оспівувати треба техніку, «робочий шум, бунтарський рев натовпу» і війну — «гієну Всесвіту». В Італії набирив силу націоналістичний рух, що згодом спричинився до установлення фашизму й футуризм з його уславленням війни, з його культом сили й агресивності немало посприяв цьому. Свої погляди письменник підкріпив романом «Футурист Мафарка» (1910), що описує безсмертну механічну літаючу «надлюдину» в комплекті із запчастинами. Виведена нова раса людей, що мешкають у повітрі, рухаючись із швидкістю 300 км/год., їх міста висять в небесах, у них немає поділу на класи, убогості і хвороб, а техніка служить людям. Після публікації роману розгорівся скандал і судовий процес по обвинуваченню автора у «зневаженні добрих звичаїв», але Марінетті використав все це для реклами футуризму.

У «Технічному маніфесті футуристичної літератури» (1912) Марінетті закликає знищити «Я» в літературі, оскільки «теплота шматка заліза або дерева віднині більше хвилює нас, ніж посмішка чи сльози жінки». Проголошуючи тезу «слова на свободі», футуризм вимагає скасувати синтаксис, дієслова ставити лише у невизначеній формі, відмінити прикметники і прислівники, а образи «переплітати безладно і вроздріб». Так виявляється матерія самої мови, її графічні форми. Тепер сторінка тексту перетворюється у складний рисунок, де є не тільки букви, але також знаки й символи — наприклад, математичні чи телеграфні.

Під першим маніфестом футуристів також підписались усі художники — члени групи: Умберто Боччоні (1882-1916), Джакомо Балла (1871-1952), Карло Карра (1881-1966), Джіно Северіні (1883-1966) і Луїджі Руссола (1885-1947). Вони прагнули передати у мистецтві внутрішню динаміку предмету й перенасиченість свідомості сучасної людини безліччю вражень, що тіснять одне одного. Головним фактором вираження сучасності вони проголосили час (четвертий вимір), відчуття якого намагались передати у художньому творі за допомогою роздроблення і сплотивлення зорового образу реального світу шляхом багатократної фіксації послідовних етапів руху тіл у просторі.

Футуристи прагнули засобами образотворчості освоїти ритми, рухи, форми сучасного великого міста, світу техніки, авіації, спорту. «Рух, який ми хочемо відтворити на полотні, більше не буде зафіксованою миттю всесвітнього динамізму, це буде саме динамічне відчуття». Реальні, натурні мотиви та їх фрагменти динамічним чином сполучаються з лініями, площинами, гранями і т.п., які служили вираженню феномену руху. Футуристи розбивали й фіксували фази ходи, бігу, жесту, пересування об'єкта й суміщали ці елементи в одному «кадрі» картини. При цьому у їх манері членувати об'єми помітний вплив кубізму*, який, втім, вони звинувачували у «застигlostі».

Наприклад, у картині Д. Северіні «Танцівниця» представлене обличчя у профіль й тут же поруч — у фас, а трохи вище та ж сама постать зображена у зменшеному вигляді з піднесеними догори руками. Композиція картини складається з площин, виконаних в техніці пуантилізму, однак, вона не утворює жодної логічної цілості. Траплялись, проте, і більш зрозумілі й комунікативні твори. Так, Л. Руссола у картині «Революція» представив цей соціальний катаклізм у вигляді клину, що, увірвавшись до міста, руйнує усе навколо. Іноді розкладення руху і членування об'єму призводили зображення до повної абстрактності, як це відбулося, наприклад, у циклах Балли «Швидкість-пейзаж» (1912), «Лінія-Швидкість», «Вихор» (1914).

У 1910-х рр. в італійському образотворчому мистецтві склався «метафізичний живопис» — напрямок, що протиставив футуризму, технократично спрямованому в майбутнє, принципи поетичної споглядальності і спокою, ідею повернення до «класичних цінностей». Представники напрямку сполучили у своїх полотнах класичні — античні і ренесансні — мотиви з настроями ірреальності, де «метафізичні» речі замінили людину. Ставши одним із передвісників *сюрреалізму**, «метафізичний живопис» розвивався і як самостійна тенденція, близька до магічного реалізму і *неокласицизму**.

Засновником і найяскравішим представником цієї течії був художник і культуролог Джорджо Де Кіріко (1888-1978). У 1910 р. він вперше назвав свою картину «Таємниця осіннього вечора» метафізичною (у сенсі «по той бік фізичної реальності»). З 1911 р. Де Кіріко мешкав у Парижі, виставлявся в Осінньому салоні й у «Салоні незалежних». Його творчість вітала метр *авангардизму** Гійом Аполлінер і майбутній лідер сюрреалізму Андре Бретон. Творчі погляди Де Кіріко були діаметрально протилежні футуризму з його культом нестримного руху. Художник поетизував вічний спокій; улюблений його образ — південне місто влітку, у спекотні після полуденні години, коли мешканці сидять вдома й вулиці порожні; коли світло досягає граничної сили, а тіні — граничної глибини. У цій «спокійній і безглуздій красі речовини» він відчував близькість істини, першооснови світу, яка, втім, завжди залишиться таємницею для людського розуму. «У тіні людини, що йде сонячного дня, — стверджував Де Кіріко, — є більше таємничого, ніж у всіх релігіях».

«Таємниця» — улюблене слово у лексиці художника. На зворотному боці автопортрету 1908 р. він написав: «І що ж мені любити, як не таємницю?». У 1910-1914 рр. він написав картини «Таємниця оракула», «Таємниця години», «Таємниця дня». Здавалось би, художник навмисне забуває академічні уроки майстерності. Грубо окреслені форми і чисті фарби, звичні авторові деталі середземноморського міського пейзажу — башта, басейн, аркада — виража-

ють його ідеал простоти і постійності. Але буденність світу оманлива. Серед білого дня звичні предмети набувають потойбічної сили: могутня башта готова відірватись від Землі, ніби ракета («Ностальгія за нескінченим», 1913); кінний монумент, перетворившись у суцільну тінь, ніби привид вислизав з-за рогу будинку («Рожева башта», 1913).

Музичне мистецтво Італії останньої третини XIX ст. досягає нових вершин у творчості Джузеппе Верді (1813-1901). Протягом восьми років (1879-1887) композитор працював над оперою «Отелло». Прем'єра, що відбулася в лютому 1887 р., вилилася в національне торжество. У рік свого вісімдесятиліття Верді створює ще один блискучий твір — «Фальстаф» (1893, за п'єсою В. Шекспіра «Віндзорські пустухи»), в якому він на основі принципів музичної драми здійснив реформу італійської комічної опери. «Фальстаф» відрізняє новизна драматургії, побудованої на розгорнутих сценах, мелодійна винахідливість, сміливі і витончені гармонії. В останні роки життя Верді написав твори для хору й оркестру, які у 1897 р. об'єднав у цикл «Чотири духовні п'єси».

Італійська опера кінця XIX — початку XX ст. лише почасти сприйняла традиції Верді, обмеживши и звуковий їх як в ідейно-супільному змісті, так і стосовно музично-драматургічної майстерності. «Паяци» Руджієро Леонкавалло (1857-1918) і «Сільська честь» П'єтро Масканьї (1863-1945) являли собою типові зразки панівного тоді веристського стилю. Більшою глибиною і психологічністю відрізнялися твори Джакомо Пуччіні (1858-1924), творця гостро драматичних опер «Богема» (1895), «Тоска» (1899), «Мадам Батерфляй» («Чіо-Чіо-Сан», 1903), що досі приваблюють слухача своєю красою і багатством мелодій.

9. Культура Іспанії кінця XIX — початку XX ст. В Іспанії і в другій половині XIX ст. продовжували зберігатись феодальні пережитки в соціальному, економічному і політичному житті. Буржуазна власність мирно уживалась з поміщицькими латифундіями, елементи буржуазного права за середньовічними привілеями аристократичної верхівки, придворної камарильї і католицької церкви. Революції першої половини століття показали, що іспанська буржуазія більше схильна до поступових реформ, а не до рішучих дій. Під час революції 1868-1874 рр., коли на арену політичної боротьби вийшов робітничий клас, це підтвердилось повною мірою. Вона завершилась компромісом між верхівкою буржуазії і правлячою феодально-придворною камарильєю, наслідком чого стало встановлення монархії.

Хоча стабілізація політичного життя сприятливо вплинула на економічний розвиток країни в останній чверті XIX ст., державний апарат розідала нечувана корупція, біля влади змінювали один одного уряди поміщиків-консерваторів і лібералів-буржуа, однаково чужі інтересам народу. Панівний клас не зміг навіть зупинити подальше відпадіння колоній: у 1895 р. повстав кубинський народ, а наступного року — філіппінський. США, виступивши буцімто на підтримку цих національно-визвольних рухів, у війні 1898 р. завдали Іспанії нищівної поразки. Міраж колишньої величі «володарки морів» остаточно розвіявся: рештки іспанської колоніальної імперії поділили між собою США й Німеччина. Довго ще розумом і серцем кожного мислячого іспанця володіли почуття сум'яття, розчарування, страху, знедоленості роздратування й сорому: ганьба 1898 р. породила ціле «покоління катастрофи», творчість якого стала найяскравішим явищем іспанської культури початку і середини XX ст.

У 1860-х рр. в іспанській художній культурі панівні позиції займав *неоромантизм**, найвидатнішим представником якого був Густаво Адольфо Беккер (1836-1870), автор ліричної збірки «Вірші», що вийшла у 1871 р. Поезію Беккера відрізняє крайній суб'єктивізм і трагічне світовідчуття; його романтичне бунтарство позбавлене активності і змушує його зайняти стосовно дійсності позицію споглядальності і меланхолії. Домінуюче почуття його лірики — кохання, виражене безпосередньо і щиро. Починається збірка невеликим циклом віршів, лейтмотивом яких є безмежність щастя кохати і бути коханим. Потім настрої різко змінюється тра-

гічним переживанням розриву з коханою, навіть відчаєм, який в останніх віршах збірки змушує ототожнити любов із смертю.

Також посмертно були опубліковані «Легенди» Беккера — своєрідні вірші у прозі, в яких суб'єктивний світ поезії переноситься у далеке минуле — переважно в епоху Середньовіччя. Зміст цих легенд («Зелені очі», «Маестро Перес, органіст», «Промінь світла» та ін.) різноманітний, він нерідко запозичений з казок, але завжди в основі їх трагічного конфлікту лежить прагнення до незбагненого, недосяжного, прихованого покривом страшної таємниці. У них не тільки відтворюється опоетизований світ минулого, але і з'являється своєрідний «ідеологічний пейзаж», до якого пізніше відчували тяжіння письменники «покоління 1898 року».

В останній третині XIX ст. в іспанській літературі утверджується критичний реалізм, представники якого досліджували конфлікт між новим і старим суспільством. Педро Антоніо де Аларк'он (1833-1891), викриваючи вирази іспанської дійсності, притримувався реакційних політичних поглядів: усі його симпатії належали патріархальному минулому. У своєму кращому творі — повісті «Трикутний капелюх» (1874) письменник використав сюжет «подвійного адюльтеру». Дія твору відбувається на фоні побуту маленького іспанського містечка, уклад життя якого зникає під тиском «безжального революційного нівелювання». Персонажі поділені на два табори: мельник Лукас і його красуня жінка Фраскіта уособлюють моральне здоров'я народу, велич і шляхетність його духу; натомість представники місцевої влади (коррехідор, алькальд та ін.), всі ці громадські діячі «старої доброї минувшини» зображені різко сатирично. Однак, тверезий погляд письменника на минуле далекий від історичного оптимізму, оскільки «юнці-конституціоналісти», що прийшли на зміну старому режиму, викликають ще менше симпатії і довіри. Таким чином, жанрова картинка, вставлена в історичну рамку, набула справжньої масштабності, яка дозволила побачити за анекдотичною історією глибинні процеси, що відбувались у післяреволюційному суспільстві.

Іспанська література кінця XIX — початку XX ст. характеризується торжеством реалістичного методу, що одержав своє вище вираження у творчості видатного романіста Беніто П'єреса Гальдоса (1843-1920), особливо у величезному циклі його історичних романів «Національні епізоди». 46 романів розбиті на п'ять серій, що охоплюють історію Іспанії від Трафальгарської битви 1805 р. до Реставрації монархії у 1870-і рр. Установлюючи нерозривний зв'язок між подіями минулого і сучасністю, Гальдос показує глибоку прірву між правлячою верхівкою і демократичною частиною суспільства і створює повні сили і чарівності образи простих людей (романи «Сарагоса», «Хуан Мартін ель Емпесінадо» та ін.). У написаному в 1909 р. романі «Зачарований кабальєро» Гальдос виражає віру у творчі сили трудового народу.

Наприкінці XIX ст. в Іспанії з'явилися романи і на сучасні теми. У 1890-х рр. публікує свої романи «валенсіанського циклу» один з найбільших іспанських реалістів Вісенте Бласко Ібаньєс (1827-1828). Тоді ж він випускає повість «Хуті», присвячену життю іспанського селянства, а на початку нового століття під впливом подій іспано-американської війни 1898 р. — свій перший соціально-тенденційний (за його ж визначенням) роман «Собор». Песимізму «покоління катастрофи» письменник протиставляє свою віру в демократичні сили іспанського суспільства. У романах «Вторгнення» (1904), «Винний склад» (1905), «Орда» (1905) Ібаньєс виступає проти влади католицької церкви і зображує боротьбу народних мас за свої права. Художньо-філософському осмисленню проблем мистецтва присвячені його романи «Маха гола» (1906) та «Кров і пісок» (1908).

На рубежі XIX—XX ст. в художній культурі Іспанії відбувається піднесення, пов'язане з діяльністю «Покоління 1898 року» — ідейно-духовного руху, націленого на критичне пізнання суті Іспанії, своєрідності її історії і культури. Всіх його представників об'єднувало прагнення знайти вихід із загальнонаціональної кризи. Але національна самокритика у їх свідомості бу-

ла невіддільна від глибокої любові до рідної землі, символічним зосередженням якої стала Кастилія — центральна область країни, навколо якої формувалась Іспанська держава.

Однією з самих яскравих особистостей в історії іспанської літератури і суспільної думки XIX—XX ст. був Мігель де Унамуно (1864-1936). Своєрідність його величезного таланту полягало в органічному з'єднанні властивостей художника і мислителя. Образне мислення наскрізь пронизує його філософські твори, його художня творчість багато в чому визначається самостійно виробленими філософськими концепціями. Унамуно в молодості захоплювався позитивізмом* Спенсера, який поклав в основу своєї теорії цілісне, сперте на конкретні науки знання, за допомогою якого — як він стверджував — можна досягти вищої ступіні пізнання закону, що охоплює увесь світ. Але, розчарувавшись у позитивізмі, письменник переходить на бік віри. Основною трагедією життя для нього стає нерозв'язність суперечки між знанням і вірою.

Глибоко пережита «криза 1898 року», передчуття загальноєвропейського «екзистенціальної кризи» змушують Унамуно звернутися до проблем історії й особистості, які він намагається вирішувати з позицій *екзистенціальної філософії**. В історичній реальності він бачить два шари: зовнішній (власне історія) і внутрішній («інтроісторія», внутрішня історія). До власне історії відноситься усе, що лежить на поверхні і доступне пізнанню. Наука історії (зовнішньої історії), не будучи здатною розкрити істинні причини, що поєднують і роз'єднують людей, групує їх за чисто формальними, поверхневими і минушими ознаками у національні, політичні, релігійні, державні співтовариства. Справжнє, екзистенціальне буття, інтимне, ірраціональне, непізнане і непізнаване є інтроісторія, квінтесенція зовнішньої історії. Саме елементи інтроісторії поєднують людей: мова, народ, душа народу, культура. Зміст історичного процесу і полягає в тому, щоб зовнішні події перетворилися в інтроісторію, тобто в істинну реальність.

Одну з істинних реальностей іспанської інтроісторії Унамуно бачить в образі Дон Кіхота. Навіжений Дон Кіхот, що протистоїть практицизму зовнішнього світу, є зразком істинного, справді реального життя. У памфлеті «Життя Дон Кіхота і Санчо» (1905) Унамуно розвиває концепцію так названого «кіхотизму», своєрідного варіанту іспанської екзистенціальної філософії і релігії, за допомогою яких можна, на його думку, не тільки розв'язати «проблему Іспанії», але і вийти із загальноєвропейської кризи духу. Звідси його заклик «іспанізувати Європу», «кіхотизувати» її для того, щоб повернути їй ті справжні духовні цінності, які вона втратила.

Унамуно мислить істинну особистість людини у трагічній і жагучій спрямованості до предмету віри, до ідеалу. Індивід, що не має цієї властивості, не є справжньою особистістю, тому що він позбавлений внутрішньої реальності, є суспільно пасивним і зараженням огидним конформізмом. Таким чином, у концепції особистості центральне місце займає справа безсмертя, що виникає через обмеженість людського існування. Розуміючи реальність як результат творчого акту віри і свободи, Унамуно твердить, що можливість збереження особистості після фізичної смерті перебуває у прямій залежності від активного прагнення цієї особистості до безсмертя. «Я не стверджую, — писав Унамуно, — що ми заслуговуємо потойбічного світу чи що логіка доводить нам його існування. Я заявляю, що він потрібен мені, однаково, заслуговую я його чи ні. Я заявляю, що все існуюче мене не задовольняє, що я прагну безсмертя і що без нього мені на все наплювати» (есе «Про трагічне відчуття життя в людей і народів», 1913).

З ідеєю безсмертя тісно переплітаються релігійні погляди Унамуно. Вони настільки своєрідні, що в критичній літературі про Унамуно ярлики деїста чи католика нерідко змінюються прізвиськом «страшенного еретика». Позиція Унамуно стосовно релігії дуже подібна з богошуканнями *екзистенціалізму**. Бог — Христос або Дон Кіхот — потрібен Унамуно тому, що

віра в нього є насамперед внутрішнім спонуканням до дії і стимулом до людського об'єднання. Він рішуче заперечує офіційне християнство, особливо пристрасно обрушується на церковний догматичний католицизм, гаряче ратує за світську освіту, за відокремлення церкви від держави. На думку Унамуно, людина може знайти себе не в церковних обрядах, а в поглибленому самосповіданні. Власне кажучи, вся художня творчість Унамуно являє собою жагучу добровільну сповідь, безжалісний самоаналіз, що оголює суперечливість розуму, діалектику душевних борінь і відносну цінність віри. Свої великі прозаїчні твори Унамуно відносив до винайденого ним самим жанру «ніволи» (перекручене «novela» — роман). «Нівола» — це не традиційний роман, бо в ньому немає психологічного аналізу, типових характерів, навіть більш-менш цікавого сюжету. Герої «нівол» — це «носії ідеалу і волі», люди, що борються за право бути самими собою, тобто, прагнути до безсмертя. Тому письменник назвав їх «агоністами» — тими, що постійно перебувають у стані внутрішньої боротьби між вірою і сумнівом, надією і відчаєм. З цієї точки зору зразковим «агоністом» є Алонсо Кіхана, що всупереч усім перешкодам (навіть волі самого Сервантеса) став істинним лицарем Дон Кіхотом з Ламанчі.

На початку XX ст. Унамуно написав «ніволи» «Любов і педагогіка» (1902), «Туман» (1914), «Авель Санчес» (1917). Персонажі цих творів багато говорять, болісно розмірковують над кожним своїм вчинком. Вони і донкіхоти, і гамлети в одній особі — адже бажання людини бути кимсь невіддільне від бажання не бути іграшкою в руках інших людей, інструментом для здійснення чужих планів. Разом з тим, пишучи «ніволи», автор явно оглядався на «Дон Кіхота», поєднуючи комічну, майже фарсову фабулу з трагічним відчуттям життя.

Найвизначнішим іспанським художником кінця XIX — початку XX ст. був архітектор Антоніо Гауді (1852-1926), яскравий і оригінальний представник модерну. Майже все його життя пов'язане з Барселоною, вигляд якої, як і вся культура Каталонії, зробили на нього сильний вплив. У 1883 р. архітектор знайомиться з Еусебіо Гуелем — багатим промисловцем, цінителем мистецтва і меценатом, що стає його головним замовником і постійно здійснює фінансову й дружню підтримку. Будівлі цього часу — Садиба Гуель (1884-1887) і Палац Гуель (1886-1891) характеризуються динамічним розгортанням об'ємів у просторі. Оригінальні вертикальні, пластичні, майже статуарні акценти, сполучення різноманітних орнаментальних мотивів, декоративні функції кольору, поєднання цегли і кераміки — найбільш яскраві прикмети стилю садиби. Втім, інтерес Гауді до виразності арабської архітектури не применшує його здатності піти від наслідування, наситити стилізацію оригінальною грою мотивів.

Єпископський палац в Асторзі (1887-1893), Каза де лос Ботінес у Леоні (1891-1894), школа монастиря св. Терези (Коллегіо Терезіано, 1888-1890) є варіантами самобутнього діалогу з готикою. Виділяються чистота ліній, строгий ритм колон і арок, естетично вишукане сполучення барв і матеріалів у школі, органічне злиття будинку з ландшафтом в Асторзі. Будинок Вісенс (1883-1885) — знову діалог з арабською архітектурою. Асиметричне рішення фасадів, ламана лінія даху, геометричний орнамент, кути грати на вікнах і балконах, яскравий колорит кераміки — відмітні риси будинку.

У 1883 р. архітектор одержує замовлення на будівництво нового собору Барселони — Саграда Фамілія (Свята родина). Гауді, глибоко віруюча людина, віддає йому усі творчі й духовні сили. Храм будувався за зразком готичних соборів. Передбачалося зведення трьох фасадів: Різдва, Страстей і Слави. Символіка самої готичної архітектури поєднується тут з його тягою до символічного мислення. Храм повинні були вінчати 12 веж (як алегорії 12 апостолів), шпиль над середохрестям — символізувати Христа, вертикаль над апсидою — Богоматір. Зодчий встигнув звести крипту, частину стін, фасад Різдва. Пізніше споруджено фасад Страстей. Художній образ храму складається з оригінального трактування готичних архітектурних елементів, контрасту між раціоналізмом структури будинку й іспанською бароковою

пишністю фасаду (площини стіни розчиняються в буйстві рослинного орнаменту, скульптури, зооморфних форм), виразності фактури матеріалу.

У 1900-1917 рр. оригінальний стиль Гауді досягає свого піку. Реалізуються проекти Колонії Гуель (1898-1915) і парку Гуель (1900-1914). Обоє — вираження соціально-утопічних ідеалів Гуеля і Гауді. Колонія була задумана як робітниче селище з церквою і криптою в Санта Колома де Сервелло, але не була завершена. Побудовано крипту — унікальну споруду, кульмінацію пошуків символічної мови архітектури, здатної виразити трансцендентні ідеї. Загальний задум сходить до готичних архітектурних концепцій. Малюнок нервюрних склепінь, колони, наче живі стовбури дерев, зігнуті під вагою перекриттів, драматургія протиставлення каменю і цегли, світло, що проникає через вітражі з хрестовим орнаментом створюють майже ірреальний простір.

Задум парку за зразком англійського «міста-саду» належить графу Гуелю. Проект включає 60 особняків на схилах пагорбу на окраїні Барселони. Використовуючи природний рельєф, Гауді розгортає динамічну композицію, в якій типологічні особливості мальовничого парку доведені до максимального ступеня виразності завдяки найбагатшій фантазії автора і яскравості південної природи. Рукотворні архітектурні елементи садово-паркових споруд суперничають з живою рослинністю, а з грубих, неопрацьованих каменів сплітаються тонкі орнаментальні мережива. Мрія Гауді про злиття в органічній єдності світу природи і світу людини втілюється в житті. Вільна гра уяви створює за допомогою каменю, мармуру, різнобарвної майоліки колорит, що не уступає барвам природи.

На початку ХХ ст. побудовані найвідоміші будинки Гауді, серед яких Каса Батло (1904-1906) і Каса Міла (Ла Педрера, 1906-1910). Каса Батло — ліричний утвір, де віртуозно використовуються гармонія кольору і пластична фактура матеріалу. Архітектурно-скульптурний декор здається складеним з живих, застиглих тільки на мить форм. Символіка живого завершується в оформленні даху у вигляді спиною дракона. Каса Міла (Ла Педрера) — класичний зразок модерну, своїм образно-символічним характером (перший поверх вирішений як підземний світ троту, лінії фасадів нагадують рух морських хвиль), невловимим переходом від симетрії до асиметрії, вишуканим сполученням різнорідних матеріалів, орнаментальним багатством балконних ґрат з кутого заліза.

10. Культура скандинавських країн кінця ХІХ — початку ХХ ст. Ще у кінці ХІV ст. всі скандинавські країни були підкорені Данією, яка була тоді серед них найсильнішою у військовому відношенні. Швеція визволилась вже у ХVІ ст. і стала у ХVІІ — на поч. ХVІІІ ст. могутньою державою, що претендувала на гегемонію у Центральній і Східній Європі. У 1813 р. уряд Данії необачно зв'язав себе з Наполеоном і зазнав краху. З датським володарюванням у Норвегії було покітчено, але *Священний союз** нав'язав країні унію зі Швецією. Хоча Норвегія мала монарха і парламент, та і сама залежність в цілому відзначалась завуальованістю, в країні ширився національно-визвольний рух, причому майже всі помітні діячі культури були його прибічниками.

У середині ХІХ ст. у Норвегії і Швеції відбувається *промисловий переворот** і бурхливо прогресує індустрія, головним чином добувна — лісова, рибна, у Швеції ще й залізорудна. У Норвегії інтенсивно розвивається транспортна мережа, споруджуються суднобудівні заводи й верфі. Буржуазія включається у шалену гонитву за наживою. На селі (особливо шведському) виключну роль починає відігравати куркульство, відбувається швидке перетворення селян у батраків чи безробітних, які масово емігрують в Америку (з 1850 по 1920 р. з однієї Норвегії емігрувало 800 тис. чол.). *Лауферизація** села також створила умови для формування пролетаріату. Зрозуміло, що спочатку робітники ще багато у чому були зв'язані з селянством і тому поділяли його дрібнобуржуазні ілюзії. Крім того, місцева радикальна буржуазія переманювала трудящих на свій бік націоналістичною пропагандою, зокрема, закликами до визвольної

боротьби. Результатом всього цього було скасування унії в 1905 р. і утворення незалежної держави Королівство Норвегія.

Із старожитніх часів культура, що творилася на території Скандинавії, багата глибокими й оригінальними пам'ятниками. Такі «Старша Едда», ісландські саги, книги письменників датського і шведського Ренесансу, релігійна і придворна література XVII—XVIII ст. (особливо книги шведського теософа Емануеля Сведенборга), творчість датського казкаря Ханса Крістіана Андерсена і філософа Серена Кьєркегора. В останній третині XIX ст. художня культура скандинавських країн набуває світового значення. Ібсен, Гамсун, Стріндберг, Гріг, Мунк виступають як справжні володарі дум, роблячи помітний вплив на суспільну свідомість і художню творчість інших народів.

Першу славу норвезькому драматургу Генріку Ібсену (1828-1906) принесли п'єси «Бранд» (1866) і «Пер Гюнт» (1867). Обидві вони великого обсягу, написані віршами, повними таємничих символів. Ріднить їх і численність персонажів, і місце дії — переважно сільська скандинавська Північ. Ім'я Пер Гюнта і деякі мотиви п'єси сходять до норвезької легенди про хвалькуватого мисливця, що бореться з різною поганню. Однак в Ібсена дія триває від початку XIX ст. до 1860-х рр., і фольклорний образ здобуває риси людини цього віку, головним лихом якого драматург вважав байдужність до моральності, безликість і здатність пристосуватися до будь-яких життєвих обставин, «плисти за течією». Доля заносить Пера Гюнта в самі різні місця, неймовірні збіги обставин допомагають виплутатися з неприємностей, і скрізь він уміє пристосуватися, стати своїм: і в компанії торгашів-європейців, і в арабському племені, що взяло його за пророка, і в стінах каїрської божевільні, де його визнають царем психів.

Фольклорні мотиви вводяться Ібсеном спочатку у формі забавних історій, які розповідає про себе герой. Потім Пер Гюнт напівжартома, напівсерйозно порівнює себе з троллем. Проходить зовсім небагато часу, і він справді потрапляє до царства потворних і злих троллів, ледь не стає їх королем і, скуштувавши «чарівної» страви — коров'ячого півня й бичачої сечі, відмовляється від людської вимоги бути самим собою, і на все життя засвоює тролльський звичай, що наказує троллям «шануватись» і «пишатись» самими собою. Пер Гюнт самим собою так і не стає. Тому в старості, повернувшись з мандрів до Норвегії, він зустрічає Гудзикового майстра з плавильним тиглем. Оскільки Пер не зробив у своєму житті нічого посправжньому хорошого чи поганого, його не можна відправити ні до раю, ні до пекла, і Господь повелів його переплавити, щоб, змішавши з іншими такими ж, використати як матеріал для подальшого творення. Лише одне може допомогти Гюнтові: якщо хто-небудь підтвердить, що він хоч раз був самим собою. Ніхто не згоджується на це, і тільки заступництво коханої Пера Сольвейг рятує його від загибелі.

Нові форми драматургії утверджуються в Ібсена у п'єсах 1870-х — початку 1880-х рр. У них немає фольклору чи фантастики, перед глядачами — заможні норвезькі родини, їхні друзі і прислуга. Дія звичайно відбувається в одній кімнаті і концентрується навколо кількох персонажів, що протягом п'єси відкривають перед глядачем усе нові і нові свої сторони. Драма «Примари» (1881) починається з розмови Регіни, служниці в дворянській садибі, з батьком, столяром Енгстраном. Він переконує її поїхати разом з ним до міста й відкрити там пивну. Регіна відмовляється, тому що сподівається вийти заміж за хазяйського сина, що недавно повернувся з подорожей. Причина його повернення — загострення небезпечної хвороби, причина хвороби — розпусне життя батька, давно померлого капітана Алвінга. Регіна ж виявляється позашлюбною дочкою Алвінга. Усі ці обставини, що поступово розкриваються по ходу дії, приводять до того, що наприкінці п'єси Регіна погоджується на пропозицію Енгстрана.

Головних сюжетних ліній у драмах Ібсена, як правило, кілька, вони фатальним чином переплітаються й у самому кінці п'єси приводять до відкритого зіткнення героїв і їхніх життєвих позицій. Характери розвиваються, під впливом подій герої змінюють свої переконання, уяв-

лення про свою долю і місце у світі. Значна роль декорацій у драмах Ібсена. У кімнаті, де відбувається основна дія, звичайно кілька дверей, на задньому плані неодмінно видно інше приміщення (там, накладаючись на події переднього плану, може відбуватися чиясь розмова). Ібсен дає детальні вказівки щодо того, де що стоїть, у що одягнені герої, як вони виглядають, відкіля повинно падати світло. Похмурими символами служать зміни погоди, таємничі звуки і т.п. До рівня символу можуть виростати і звичайні предмети.

У п'єсі «Гедда Габлер» (1890) головна героїня, сидячи за столом з Левборгом, що колись її кохав, показує йому альбом з фотографіями, привезеними з весільної подорожі. Поруч метушиться чоловік Гедди. Сидячі роблять вигляд, що розглядають знімки (як тільки наближається чоловік, вони починають обговорювати альбом), а насправді згадують минуле. Підхоплюючи незакінчені фрази один одного, вони переносяться в ті часи, коли Левборг відвідував Гедду в будинку її батька і там нишком виливав їй душу, роблячи вигляд, що розглядає разом з нею ілюстрований журнал. У цьому епізоді і сама паралель «минуле — сьогодні», і одночасна розмова на різні теми (то про фотографії, то про минуле), і уривчастість фраз — нові прийоми Ібсена, яким судилось велике майбутнє в драматургії ХХ ст.

Ібсена цікавлять головним чином дві теми: фальш у родині, коли під зовнішнім благополуччям криється нещасне існування чи навіть трагедія, і самозаспокоєність сучасної людини, сліпа вірність одного разу завченим життєвим істинам. Причому в центрі уваги драматурга завжди вічні моральні проблеми, а хибна мораль сучасного суспільства їх лише гранично загострює. Причиною трагедії часто стають грошові неприємності. Так відбувається в драмі «Пяльковий дім» (1879). Конфлікт, що поступово назріває у двох перших діях, вибухає в третьому. Адвокат Хельмер, що недавно зайняв дохідну посаду директора Акціонерного банку, одержує листа, в якому шантажист загрожує розкрити злочин, колись здійснений дружиною Хельмера, Норою. Вона підробила підпис на кредитному документі, щоб дістати грошей на лікування чоловіка від смертельного хвороби. Тепер, якщо підробка відкриється, ділової репутації Хельмера буде завдано серйозного удару.

«Ідеальному» подружньому життю, зображеному на початку п'єси, негайно приходить кінець; чоловік називає дружину порочною і хоче видалити від дітей, щоб відгородити їх від її впливу. Раптово шантажист відмовляється від свого задуму і надсилає листа із вибаченнями. Чоловік різко міняється, повертаючи дружині свою прихильність. І тоді героїня розуміє, що «вісім років жила з чужою людиною», яка у важку хвилину думає лише про власне благополуччя. Нора виголошує викривальну промову. Вона говорить про те, як неправильно влаштована сучасна родина, що жадає від сторін тільки виконання визначених обов'язків, а не любові, ставить жінку в підлегле становище, позбавляє її розумової і духовної свободи. Усе життя Нора було красивою пташкою в золотій клітці. Спочатку, коли її забезпечував батько, від неї вимагалось просто бутися гарною дочкою. Потім, перейшовши під опіку чоловіка, Нора повинна була зображати гарну дружину, тобто не лізти в серйозні справи, не витрачати занадто багато грошей й іноді бавитись з дітьми (виховує дітей служниці). Нора називає таку родину ляльковим домом, де чоловік — дуренька дитина, а дружина — іграшка в його руках. Бажаючи хоча б єдиний раз у житті зробити власний серйозний вибір, вона вирішує залишити дім і дітей. «Ти насамперед дружина і мати», — нагадує їй Хельмер. «Насамперед я людина, так само як і ти...» — відповідає Нора. Боячись втратити дружину, Хельмер переходить від гнівних нагадувань про обов'язок до принижених благань. Щире кохання до Нори проривається в останній його репліці: «Нора! Нора! Порожньо. Її немає тут більше». Спектакль вінчає гуркіт воріт, що закриваються за героїнею, яка пішла в ніч.

Шведський письменник і драматург Август Стріндберг (1849-1912) у пошуках свого місця в житті змінив багато занять — від навчання в Упсальському університеті, яке він покинув, до професій викладача і телеграфіста. Атмосфера тих років добре передана в натуралістично-

му романі «Червона кімната» (1879), герої якого — мисляча молодь Стокгольма кінця 1860-х рр. Червона кімната — це місце зустрічей молодих людей, своєрідний клуб, де обговорюються життєрепетні проблеми тодішнього життя. Пейзажі Стокгольма і гротескні портрети державних чиновників, образи газетярів, що прагнуть догодити смакам юрби, і оповідання про смішні витівки художників, що тягнуть напівзлидарське існування, — усе це Стріндберг викладає складним і гарним стилем. Роман немов зшитий з історій, що відбувалися з самим автором або його друзями.

Автор не щадить у романі жоден із суспільних інститутів, але з доброзичливою іронією ставиться до молодого героя роману, що зрештою упокорюється з життям, ховаючи свій протест під маскою пристосованця. Завдяки сатиричній спрямованості «Червона кімната» зробила «враження нічного сполаху». Вона принесла автору великий успіх, але разом з тим стала предметом суворої критики з боку консерваторів. Стріндберг на 15 років виїхав зі Швеції і за цей час написав кращі свої твори — кілька натуралістичних п'єс, збірник новел «Оповідання про шлюб» (1886) і роман «Слово безумця на свій захист» (1888). Усі вони зображують «війну статей» — протиборство чоловіка і жінки, яких еднає пристрасть, звичка або спільність характерів, але розділяє становище в суспільстві і виховання, уявлення про добро і зло.

Дія драми «Фрекен Жюлі» (1888), — напевно, самої популярної п'єси Стріндберга — відбувається на графській кухні в Іванову ніч. Головних персонажів двоє: фрекен (пані) Жюлі і лакей Жан. Усі кульмінаційні події — танці, на яких у цей вечір зштовхнулися Жан і фрекен Жюлі, падіння фрекен, повернення додому графа, її батька, самогубство фрекен — відбуваються за межами сцени. Спочатку герої просто кокетують один з одним: Жан зображає вишуканого кавалера, фрекен грає легковажну простачку, одночасно і бажаючи, і не бажаючи переступити фатальну рису. Коли на кухню приходять селяни, що гуляють з приводу Іванової ночі, фрекен Жюлі і Жан, побоюючись пліток, котрих не уникнути, якщо їх застануть удвох, ховаються в кімнаті Жана. Народ іде, і на сцені знову з'являються герої, які вже стали коханцями.

Тепер Жан, який тільки що був раболіпним слугою і постійно нагадував фрекен про розділяючу їх відстань, постає господарем становища і безсердечним звідником. Він шантажує фрекен, натяками пропонуючи їй пограбувати батька і втекти «у Швейцарію, на італійські озера». Горда аристократка розуміє, що після того, що сталось, вона не зможе дивитися в очі ні батьку, ні іншим людям. Вона запитує Жана: «Яка страшна сила тягла мене до вас? Що це було? Тяжіння слабкого до сильного? Того, хто падає до того, хто піднімається? Чи це була любов?». У потоках взаємних обвинувачень й образливих фраз, що обрушують один на одного герої, поступово проясняється відповідь. Виявляється, що причин падіння фрекен безліч: це і спадковість (мати героїні, простолюдинка, усе життя мучила чоловіка, закінчивши тим, що спалила його садибу, а потім «врятувала» його, умовивши свого коханця дати графу в борг), і виховання (мати ростила Жюлі як хлопчика, змушуючи чистити коней, їздити на полювання, забивати худобу), і недавні заручини фрекен, і зухвалість Жана, і обставини, що випадково зблизили їх у тісній кімнаті, і збудлива дія танців, з яких тільки що повернулися герої, і т.д.

Існує ще і соціальний підтекст. Жан — слуга, він не в силах звільнитися від страху, що вселяють йому чоботи його хазяїна, графа: один їх вид нагадує про можливе покарання. Але в Жана здорова практична хватка, він розуміє, що до чого в житті і вміє одержувати свою вигоду. Фрекен Жюлі — дворянка, вона говорить французькою і вихована згідно понять родової честі, але її тягне до простолюду, до плебейського звичаю. Таким чином, героїня втілює собою розклад дворянського класу: вона відчуває в лакеї енергію «простолюдинів» — саме їм, вважає Жюлі, належить майбутнє. Однак лакей, що мріє стати «капіталістом», виявляється

хамом. Усвідомивши це, фрекен Жюлі кінчає життя самогубством, чому чимало сприяє і лайка, що здійснив свого роду «соціальний реванш» і тепер прагне сховати кінці у воду.

В останній період своєї творчості Стріндберг захоплюється ніщезанятством і окультизмом, примирюється з життям і сподівається на підростаюче покоління. У п'єсі «Гра снів» (1902) філософські міркування про трагічність людського існування представлені у вигляді сновидінь — окремих сцен, зв'язаних лише символами і свідомістю сновидця. Її лейтмотивом є сентенція: «І з бруду можуть зростати квіти». На сцені з гноївки виростає дім-квітка. За його стінами нудиться дівчина, до якої приходить Офіцер; він з'являється біля заповітних дверей знову і знову, але не може переступити поріг. Такий перший епізод п'єси, одна з ліній фрагментарного сну, в якому панують марення, іронічні нонсенси, розчарування, сумні і злісні парадокси, особиста і класова несправедливість, але над усім підноситься завіса жалю, через яку Стріндберг показує фантазмагорію Життя — свого і кожного.

Останньою новацією Стріндберга в драматургії стали його символічні «камерні п'єси» «Згарище», «Соната привидів», «Пелікан» і «Негода» (усі — 1907). Кожна з п'єс — розробка одного драматургічного мотиву. Відчуттям неминучості розпаду і розкладання перейнята похмуро-ірреальна дія «Сонати привидів», катастрофічності, якою чревата неправда, — «Пелікан», відчуженості стосовно минулих образ і конфліктів — «Негода». Особливо віртуозно побудована остання п'єса: старий її герой нікого у своєму житті не прощає, але і нікому не бажає зла, він не втручається в сутичку, і конфлікт відбувається десь поруч, обходячи його стороною.

Норвежець Кнут Гамсун (1859-1952) став відомим з виходом у світ роману «Голод» (1890). Книга ця багато в чому автобіографічна: в юності він пережив кілька важких років, коли грошей не було, літературна кар'єра ще не приносила ні пошани, ні гонорарів, а переконаність у письменницькому покликанні не дозволяла підшукати більш прибуткове заняття. Сюжету у творі практично немає: перед нами гарячковий монолог голодного героя про повне нестатків життя початкуючого письменника і журналіста. Постійний голод привів його на грань божевілля, одночасно загостривши сприйняття і почуття. Муки голоду й убогості збільшуються муками гордості. Це гордість юнака, що більш за все боїться показати собі і навколишнім, наскільки він жалюгідний і смішний; гордість художника, якому соромно принижуватись перед людьми брутальними і байдужими; гордість збіднілої і занепалої людини, що не бажає визнавати власного падіння. Помутніла голодом свідомість і ображена гордість, що вибухає спалахами люті, штовхають героя на дивні, й просто божевільні вчинки: то він з неощадливою щедрістю кидає на вітер останні гроші, то вдумує дурні і неймовірні історії, що пояснили б його обірваний вид і беззріштя, то із хворобливою хтивістю викликає на себе глузування і приниження.

Усе це могло б стати сюжетом цілком реалістичної соціально-викривальної повісті. Але «Голод» до цього не зводиться: самотність і безпорадність героя в байдужому до нього світі пояснюються не стільки соціальними причинами, скільки уявленням автора про людську долю взагалі. Згідно Гамсуна, кожна людина назавжди замкнена всередині власної особистості і безсила вирватися з цієї в'язниці. Тому йому і потрібен був герой, що живе більше серед власних думок, ніж серед людей. Гамсун не малює божевілля, як це зробив би реаліст, що чітко відокремлює реальність від марення. Ні, його світ побачений очима напівбожевільної людини: сутінковий стан свідомості тут не предмет зображення, а спосіб бачення. Кожен порух душі і думки в будь-який момент може стати самим головним у світі і затулити все інше. Тонкий і докладний опис таких моментів, коли думки героя вже майже відірвалися від реальності і розвиваються як сновидіння, самі по собі, лише зрідка захоплюючи уривки дійсності, і приніс «Голоду» гучний успіх.

Цей успіх письменник закріпив романом «Містерії» (1892). Головна тема його продовжувала тему «Голоду»: ірраціональні, але тому і могутні сили, укладені в людській душі. В життя закуткового містечка, таке спокійне зовні, входить дивна людина на ім'я Нагель. Мешканці містечка про нього майже нічого не знають, крім того, що він досить заможний і з хорошого товариства. Під його проникливим поглядом звично-безтурботний спокій розповідається, як прогнила тканина, і відкривається зовсім інша картина: зради, неправда і страждання. Виявляється, що у цих буденних декораціях відбувається, як і всюди, споконвічна містерія любові — сліпої, нерозумної, нескоримої і згубної сили. Гине від неї і Нагель, що, судячи з розспаних в тексті натяків, приїхав у це містечко, щоб знову знайти волю до життя після пережитої душевної драми, але його спроби обернулися лише новими розчаруваннями і закінчилися самогубством.

За «Містеріями» пішов «Пан» (1894), — безперечно, самий знаменитий з гамсунівських романів. Ім'я його головного героя, Глана, стало майже загальним: так називають людину, що черпає душевні сили в усамітненому спілкуванні з природою. Самотній мисливець, Глан відчуває себе часткою тих лісів, серед яких живе, й іншим здається теж скоріше якимись ельфом, лісовим духом, ніж людиною. Але якою б здоровою і добродійною не була північна природа (її можна назвати одним з головних героїв «Пана»), вона не може врятувати від всевладного кохання, що несе герою загибель. У «Пані» і в наступному романі, «Вікторія» (1898), Гамсун до межі насичує свою прозу лірикою. Так характерна для нього колись нещадна пильність до всього відразливого і потворного в житті майже зникає, цими рисами лише зрідка відтінюються поетичні картини природи і любовного томління. Взагалі проникнення ліризму в прозу кінця XIX — початку XX ст. було дуже сильним і позначилося в самих різних авторів по всій Європі. Гамсун відчув це віяння часу раніше за всіх. Але відразу після «Вікторії» стиль письменника стає іншим.

Музичну культуру Скандинавських країн відкрила для Європи творчість норвезького композитора Едварда Гріга (1843-1907). Вирішальний вплив на формування стилю майстра зробили твори німецьких композиторів-романтиків. Немаловажну роль у його формуванні також зіграла зустріч з норвезьким композитором Рікардом Нурдроком, що виступав за створення національного музичного мистецтва. Повернувшись після закінчення консерваторії в Німеччині на батьківщину, Гріг став вивчати норвезьку народну музику. Він не творив симфоній і опер, а писав пісні, фортепіанні п'єси, камерні ансамблі, симфонічні цикли народних танців, симфонічні сюїти і т.д. Своєрідна мелодійність і ритміка пісень Гріга видає їх норвезьке походження, але незвичайна добірність і в той же час глибина музичних образів роблять пісні творами світового масштабу. Для своїх творів композитор обирав тексти скандинавських письменників — Андерсена, Ібсена та ін. Пісні Гріга публікувалися в збірниках («По скелях і фіордах», 1886, «Норвегія», 1893, «Дитя гір», 1895). Багата і фортепіанна спадщина Гріга. Концерт для фортепіано з оркестром (1868) одержав у свій час високу оцінку Ференца Листа. Цей твір відрізняється красою мелодій і шляхетною віртуозністю партії соліста.

Найбільш відомий твір Гріга — музика до драматичної поеми Генріка Ібсена «Пер Гюнт». У характері головного героя переплелися сміливість і прагнення до незалежності з егоїзмом і спрагою наживи. Ібсен сам запропонував Грігу написати музику до свого твору. Ліричний центр композиції — «Пісня Сольвейг», одне з кращих творів Гріга. В основі мелодії лежить народний наспів. Незвичайна краса і чистота мелодійного малюнка створюють образ ніжної, люблячої і вірної дівчини. Деякі фрагменти твору являють собою жанрові картини; у них використані мотиви норвезьких танців. У драмі Ібсена діють не тільки люди, але і персонажі стародавніх легенд і сказань, тому в музиці є казкові образи («У печері гірського короля»). Чудові зразки пейзажної лірики представлені у п'єсах «Ранок» і «Повернення Пера Гюнта». Драматична п'єса «Скарга Інґрід» (Інґрід — дівчина, закохана в Пера Гюнта) сусидить із «схід-

ними» частинами — «Танцем Анітри» (Анітра — дочка вождя бедуїнів, яку Пер Гюнт зустрів під час мандрів) і «Арабським танцем». Проникливим сумом наповнена п'єса «Смерть Озе» (Озе — матір Пера Гюнта).

Славу скандинавському образотворчому мистецтву приніс норвезький живописець і графік Едвард Мунк (1863-1944). Відвідавши Париж, він зазнав сильного впливу французького *імпресіонізму** і *символізму**. Згодом художник захопився філософськими ідеями Фрідріха Ніцше й особливо традиціями скандинавського театру, зокрема творчістю Генріка Ібсена й Августа Стріндберга з їх посиленою увагою до складних психологічних ситуацій. «Хвороба, божевілля і смерть — чорні ангели, що стояли на стражі моєї коліски і супроводжували мене все життя» — цей запис у щоденнику Мунка прекрасно передає атмосферу більшості його творів. Довгі роки він не міг оправитися від потрясіння, викликаного в дитинстві смертю матері і п'ятнадцятирічної сестри.

Ці спогади лягли в основу однієї з ранніх робіт — «Хвора дівчинка» (1886). Серед струмливих мазків — синіх, блідо-жовтих, сірувато-коричневих — втрачає чіткість обличчя напівлежачої в кріслі дівчинки-підлітка, а страждальницький вираз обличчя сидячої біля неї матері зм'якшується. Крісло, інші предмети меблів, стіна також написані довгими тонкими мазками, що позбавляють речі чітких обрисів і нагадують потоки дощу на шибці. У картині майже немає темних тонів і це надає трагічному сюжету відтінок духовної просвітленості, осяяння через страждання.

Зріла творчість Мунка різноманітна за темами і жанрами. Художник писав портрети, пейзажі, побутові сцени і картини зі складним символістським підтекстом. Серйозно вивчивши французький живопис кінця XIX ст., він прийшов до висновку, що «інтер'єри з жінками, зайнятими в'язанням і читаючими чоловіками», тобто навмисне відсторонення від психологічних проблем, характерна для імпресіонізму, не для нього. У 1892 р. він виїхав працювати в Німеччину. Спілкування з німецькими живописцями, близькими Мунку за духом, остаточно з'єднали його мистецтво зі світом гострих переживань. Майстер насамперед прагнув передати через живопис свій внутрішній стан — хворобливу напруженість, постійний страх перед смертю, що приводили його до важких приступів депресії. Ці настрої пронизують композицію «Танець життя» (1900). Осяяні м'яким світлом північної білої ночі, кружляють в танці пари. У виборі рухів контури персонажів розчиняються, а обличчя стають схожими на химерні маски. Чітко показані тільки дві фігури по краях композиції — молода дівчина в білому платті й одягнена в чорне жінка середніх років; її обличчя виражає крайню втому. Надії юності змінюються самотністю, стражданням і старістю — такий основний зміст полотна, переданий лаконічно, навіть суворо.

Намагаючись наповнити картини глибоким філософським змістом, Мунк нерідко звертався до жіночих образів. Ставлення до жінки — сама складна і болісна сторона особистого і творчого життя майстра. Він дивився на жінку як на джерело вищої земної краси, що у той же час несе у світ гріх, зло і руйнування. Ці погляди художника відобразилися в картині «Мадонна» (1894). Мадонна Мунка — оголена красуня з довгим розпатланим волоссям, оточена вібруючим простором, витканим з дрібних жовто-червоних мазків. Гнучка і почуттєва лінія силуету контрастує з обличчям — нервовим, трохи вульгарним, з очима, повними люті. Образ, що при першому знайомстві скоряє чарівністю і живописною вишуканістю, поступово починає викликати роздратування, одночасно притягаючи і відштовхуючи.

У 1893 р. Мунк пише саму знамениту свою картину — «Крик», що справедливо вважається провіщенням мистецтва *експресіонізму**. Художник сам виклав її зміст у поясненні до зробленої у 1895 р. літографії: «Я прогулювався з двома друзями вздовж вулиці — сонце зайшло, небо забарвилось у криваво-червоний колір, — і мене охопило почуття меланхолії. Я зупинився, знесилений до смерті, і сперся на парапет. Над містом і над чорно-блакитним фі-

ордом, як кров і язика полум'я, висять хмари. Мої друзі продовжували свій шлях, а я стояв, прибитий до місця, тремтячи від жаху. Я відчув жахаючий, нескінченний крик природи». На картині крик переданий не тільки напруженою яскравістю барв, що лягають широкими смугами і звиваються, але й образом головного героя. Маленька непоказна людина кричить, стиснувши голову руками, і в лементі трясеться все її тіло. Супутники героя віддаляються, навіть не обертаючись; їхні фігури розчиняються у променях заходу сонця, залишаючи після себе атмосферу крижаної байдужості.

РОЗДІЛ XII

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1918-1939)

1. **Західна Європа між двома світовими війнами (1918-1939).** Характерні світоглядні течії і художні напрямки. *Перша світова війна** виявилась настільки серйозним випробуванням для європейської цивілізації, що поставила її на грань існування. В самому кінці цього глобального катаклізму відбулася революція в Російській імперії, корінним чином змінилось становище народів країн Центральної і Південно-Східної Європи. Хвиля національно-визвольних рухів привела до створення низки незалежних держав — Чехословаччини, Польщі, Югославії. Успіхи Радянської Росії підштовхнули робітничо-селянські виступи в різних частинах земної кулі. У самій Європі у 1918-19 рр. відбулися пролетарські революції в Німеччині і Угорщині, спроба проголошення радянської республіки була здійснена в Словаччині.

Підсумки війни були підведені *Версальським мирним договором 1919 р.**, що закріпив новий світовий порядок. Німеччина позбулась понад третини довоєнних запасів вугілля, дві третини залізної руди, майже всіх зарубіжних капіталовкладень і флоту й була зобов'язана виплатити величезні репарації. Однак вирішити свої проблеми Європі навіть за рахунок Німеччини тривалий час не вдавалось. Цілих 6 років після підписання миру економіка перебувала на грані катастрофи, а суспільства потрясли революційні кризи. Традиційна система економічного лібералізму й політичного консерватизму явно не була здатна справитися з ситуацією. Це стало живильним ґрунтом для поширення тоталітарних ідеологій — комуністичної і нацистської. Якщо у 1918 р. крім Росії комуністична партія існувала тільки в Німеччині, то через десять років — вже у 57 країнах. У 1919 р. в Італії виникла фашистська партія, а в Німеччині — націонал-соціалістична; незабаром партії й політичні угруповання нацистського спрямування з'явилися майже в усіх європейських країнах.

У 1924 р. наступає стабілізація економіки й у 1925-1929 рр. виробництво невпинно зростає. Поширення соціал-демократичної і комуністичної ідеології, боротьба трудящих за свої права у цей час сприяють дійсному покращенню їх умов праці й підвищенню рівня життя. Однак, нестійкість «вільноринкової» економіки всі ці досягнення робили ефемерними, бо не існувало реальних можливостей і механізмів запобігання криз і усунення загрози масового безробіття. У 1929 р. в США розпочалась *«Велика депресія»**, що швидко розповсюдилась і на Європу. Це була найбільша і найтриваліша криза в історії індустріальних суспільств. Шляхи подолання депресії у різних країнах мали свої особливості, але напрямок був один — в бік державного регулювання економіки і прийняття державою на себе обов'язку вирішення базових соціальних проблем. Однак, якщо у Франції і Англії це не порушило ліберально-демократичних основ їх державного устрою, то в Німеччині у 1933 р. до влади прийшли нацисти з Гітлером на чолі.

Комунізм і нацизм відносяться до ідеологій *тоталітарних** суспільств. Їх основними рисами прийнято вважати наступні: 1) ліквідація демократії і встановлення однопартійного режиму, що втілює інтереси досить вузької групи номенклатурно-економічної еліти; зрощування політичної партії і державного апарату; 2) ліквідація громадянського суспільства і підпорядкування всіх громадських організацій партійно-державному апарату; 3) застосування політики масового державного терору або її окремих елементів, у тому числі із використанням концентраційних таборів; 4) партійно-державний контроль за економікою, частковий або повний; 5) тотальний ідеологічний контроль за культурою і духовним життям. Слід, однак, мати на увазі, що при майже повному збігові принципів організації комуністичної і нацистської систем, цілі, які вони переслідували були діаметрально протилежними. Якщо нацизм ставив за мету встановлення глобального панування «браної раси» і перетворення всіх «неповноцінних рас» у

рабів першої, то комунізм мав на меті побудову глобального «справедливого суспільства» для всіх «трудящих класів».

Втім, якщо поширенню комуністичного впливу у Європі завжди чинився опір, то прихід нацистів до влади у Німеччині та Італії був здійснений законним шляхом, з попередніми консультаціями впливових політичних і ділових кіл з лідерами нацистських партій і генералітетом. Не слід також відкидати і масової підтримки з боку середньої і дрібної буржуазії, більшої частини робітничого класу і селянства, які повірили в обіцянки нацистів вирішити всі їх життєві проблеми, а також легко сприйняли шовіністичну і расистську ідеологію. Все це сприяло наростанню реваншистських настроїв, а отже, і відкриттю шляху до *Другої світової війни*⁶. Разом з тим, швидко й переможне утвердження нацизму в Італії і Німеччині у загальноісторичному плані виглядає як відповідь Заходу на виклик, що йому кинув комунізм. Нацизм з самого початку представив себе як рятівника «християнської цивілізації» від «комуністичного варварства». В його ідеологічному арсеналі опинилися не тільки хрестоносці й кайзери, але і Гете, романтики з Гегелем, Ніцше, Вагнер і навіть математики й фізики (правда, тільки ті, що були зараховані до «арійців»). Звідси легко зрозуміти, чому Англія і Франція з усією Лігою Націй так легко дозволили взяти гору фашистському режиму в Громадянській війні 1936-39 рр. в Іспанії, окупувати Муссоліні Ефіопію у 1936 р. і загарбати Гітлеру майже всю Західну Європу.

Міжвоєнний період постає як епоха гарячкових змін, рішучого зламу давніх звичаїв і традицій, подальшого підвищення ролі масових явищ у всіх сферах життя. Автомобіль поступово переставав бути розкішшю, з'явилися більш дешеві марки, доступні для середнього класу. Літак вже не сприймався як атракціон для відважних, а став нормальним засобом перевезення пасажирів, товарів, пошти. У 1927 р. американський льотчик Чарльз Ліндберг (1902-1974) здійснив перший безпосадовочний політ через Атлантичний океан (зі США у Францію), пролетівши 5800 км за 33 год. 30 хв. Швидкість поширення інформації зростає вражаюче завдяки розповсюдженню радіо: лише в одній Франції у кінці 1920-х рр. нараховувалось 500 тис. абонентів. Вісті з усіх кутків земної кулі набрали особливої наочності й переконливості з того часу, як кожен бажаючий одержав можливість подивитись у місцевому кінотеатрі хроніку.

Символом змін і прогресу стали США. У європейських країнах велика мода на «американське»: всі танцюють фокстрот і чарльстон, слухають джаз, ходять до «американських барів» і на голлівудське кіно. Ще одним символом стає вкорочення жіночих суконь й зачісок і прогресуюча емансипація жінок, які охоче і сміливо заявляють про свою життєву незалежність. Немає сумніву, що головну роль тут зіграли наслідки світової війни: численні вдови і дружини калік повинні були вчитись самі собі давати раду, натомість винищення мільйонів молодих людей чоловічої статі прирекла багатьох жінок на незаміжжя. Розповсюдження моди на стрункі, майже хлоп'ячі фігури дівчат підтверджує це прагнення до емансипації. Це також утвердження епохи *масового суспільства*⁷ і *масової культури*⁸. Загальні страйки, великі політичні маніфестації, масові мітинги нагромаджували такі юрби людей і так часто, як ніколи раніше. Масовий рух був у стані зробити вирішальний вплив на розвиток окремих важливих подій.

Покращення матеріальних умов життя трудящих сприяло зростанню їх культурного рівня у найширшому значенні. Робітник з вищою зарплатою, працюючи тільки 40 год. на тиждень, з правом на оплачувану щорічну відпустку — одержав нові можливості для занять спортом і туризмом, які в 1920-30-х рр. швидко прогресують. Він також одержав гарантований доступ до надбань культури. Одночасно традиційні форми участі народних мас в культурному житті (популярний театр, цирк, кабаре, мюзик-хол, масові гуляння) значно збагатились. Радіо швидко вишло з рамок транслятора інформації й розпочало популяризувати музику, створило власні форми поширення літературної і театральної культури.

Світоглядні течії. У ХХ ст. очевидним став постулат про неможливість створення загальної філософської системи, яка б охопила Всесвіт. Світ наукових даних, теорій, гіпотез став настільки складним й, по-суті, неосяжним, що філософи відтепер змушені обирати якийсь певний фрагмент дійсності й намагались вже через нього, наче крізь призму, трактувати ширші, загальніші проблеми.

Німецький філософ Освальд Шпéнґлер (1880-1936), представник «філософії життя», став основоположником сучасної філософії культури. У роботі «Сутінки Європи», написаній під безпосереднім враженням від Першої світової війни, він висунув концепцію культури, яка досі привертає увагу. Зробивши висновок про кризу західної цивілізації, мислитель спробував розсунути горизонти традиційної історичної науки, визначити місце європейської культури серед інших культур, що поєднувалось у нього з різкою критикою основних постулатів західної історичної науки ХІХ ст. — європоцентризму, панлогізму та лінійно-поступальної спрямованості історичного розвитку. Шпéнґлер протиставив їм вчення про множинність рівноцінних за рівнем досягнутої зрілості культур, існування яких є свідченням не єдиного процесу світової історії, а єдності проявів життя у Всесвіті. Культура — це внутрішня єдність форм мислення, єдність стилістики, втілена у формах економічного, політичного, духовного і художнього життя, яка не тільки вирізняє якусь певну епоху серед інших, але й, по-суті, створює її як цілісність. Тому, досліджуючи культуру, слід спиратися не на принципи наукового пізнання, а на ліричний первісток, відчуття життя, засноване на інтуїції, й підходити до культури як до живого організму, якому властиві юність, розквіт, занепад і смерть.

Шпéнґлер вважав, що кожна культура у своєму розвитку проходить такі фази: 1) міфологічно-символічна ранньої культури, 2) метафізично-релігійна високої культури, 3) фаза пізньої, закостенілої культури, що переходить у цивілізацію. Час існування культурного організму — 1200-1500 років, після чого настають його «сутінки» — цивілізація, що є симптомом й вираженням відмирання цілого культурного світу як організму, згасання одушевляючої його культури, повернення у небуття, до етнічного хаосу, що провадить до втрати культурної індивідуальності. Цивілізація — це позбавлення життя духовності, його інтелектуалізація, перехід від «творчості» до «спорту», від «поезії» до «вар'єте» і від «героїв» до «інженерів». Західний світ досяг фатальної межі у ХІХ ст. Наступ цивілізації означає загибель безпосередності сприйняття світу, загибель мистецтва, заміна «духу» — «механікою». Концепція Шпéнґлера мала різнобічний вплив: стимулювала вивчення локальних цивілізацій, утвердження загальної мови історії культури й культурології, а також єдиної культурної символіки.

Величезне місце у філософії й культурі ХХ ст. зайняв психоаналіз, який розробив австрійський лікар-психіатр, психолог і філософ Зигмунд Фрейд (1856-1939). Спочатку це був метод лікування психічних захворювань, а також комплекс гіпотез й теорій, що пояснював роль несвідомого у житті людини й розвитку людства. Пізніше, однак, психоаналіз набув рис філософської концепції, що пояснювалось його цілковитою новизною й революційністю: він був покликаний вивести тодішній світогляд з глухих кутів, обумовлених крайнощами позитивізму, орієнтованого виключно на науково-природниче пізнання, та релігійного ірраціоналізму, що апелював виключно до інтуїтивних здогадок.

Психоаналіз орієнтований на виявлення основ людського буття, структурних елементів психіки, принципів розгортання життєдіяльності індивіда та мотивів поведінки особистості. Вивчається не просто внутрішній світ людини, а та сфера психічного, у рамках якої відбуваються найсуттєвіші процеси і зміни, що мають вплив на організацію всього людського буття. Реальністю визнається психічна дійсність, що має свої власну природу й підкорюється особливим закономірностям розвитку. Він засновується на концепції несвідомого пласту людської психіки, в надрах якого проходить особливе життя, недостатньо вивчене, але реально значуще, яке дуже відрізняється від процесів у сфері свідомого. Таким чином, психіка розуміється

ся як явище складне, як поєднання трьох шарів чи інстанцій — «Воно» (id), «Я» (ego), «Понад-Я» (super-ego).

Несвідоме «Воно» (id) — це успадкований глибинний шар, в надрах якого «копошаться» приховані душевні порухи, що нагадують прадавніх демонів й виражають неусвідомлені потяги, бажання й пожадання людини. «Я» (ego) — це людська особистість, посередник між id і зовнішнім світом, інстанція, призначена сприяти впливу цього світу на підсвідому діяльність індивіда. «Понад-Я» (super-ego) — інстанція, що уособлює собою моральні імперативи й заборони (*табу**) соціокультурного характеру. Его намагається підкорити собі id: якщо це не вдається, то навпаки, его потрапляє у залежність від id, створюючи лише ілюзію своєї переваги над ним. Super-ego теж може панувати над ego, виступаючи в ролі сумління або неусвідомлюваного почуття провини. В результаті его опиняється у лещатах суперечностей, є «нешчасним», зазнаючи загрози одночасно з трьох боків: з боку світу зовнішнього, пожадань «Воно» (id) й суворості «Понад-Я» (super-ego). Таким чином, людське «Я» не є паном навіть у своїй власній хаті, тому душевне життя безперервно збурується конфліктами, вирішення яких зв'язане із захисними механізмами, що дозволяють пристосуватися до зовнішнього світу і власної природи.

Основою життєдіяльності психоаналіз вважає особливу енергію — *лібідо**. Людина керується у життя двома принципами. Перший з них — «принцип задоволення», який полягає в автоматичній спрямованості психічних процесів на отримання максимального задоволення. Другий — «принцип реальності», який коригує хід протікання психічних процесів у відповідності до вимог оточення і задає орієнтири, що допомагають уникати струсів, що виникають з неможливості негайного задоволення пожадань. Часто незадоволені бажання просто витісняються у підсвідомість, спричиняючи душевні конфлікти й захворювання. Вирішити їх можна шляхом свідомого оволодіння бажаннями, безпосереднього їх задоволення, або шляхом *сублімації**, тобто «переключення» невикористаної енергії жадання на інший об'єкт.

Таким чином, психоаналіз покликаний через аналіз патогенного в процесі розшифрування «вільних асоціацій», тлумачення сновидінь тощо, надати допомогу потребуючим у «переведенні» несвідомого у свідоме. Таке пізнання несвідомого є нічим іншим, як «пригадуванням», відновленням у пам'яті людини раніше існуючого знання, витісненого у підсвідомість в силу різних причин. Психоаналіз пояснює теперішнє, шукаючи причин у минулому, у дитинстві людини, спираючись на постулат, згідно якого формування основ особистості, які потім визначають всю подальшу діяльність людини, пов'язані з сексуальними відносинами у сім'ї між дітьми та батьками.

Психоаналіз також намагався виявити моральні основи людини. Розшифрування символічної мови несвідомого, тлумачення сновидінь, розкриття симптомів хворобливого розщеплення внутрішнього світу особистості — все це приводило до визнання наявності початку зла в людині. Другий аспект полягає в тому, що розгортання несвідомого психічного супроводжується не тільки ковзанням до тваринного першоелементу людської істоти, але і діяльністю, пов'язаною із створенням вищих духовних цінностей життя, тобто з художньою, науковою та іншою творчістю. У психоаналізі «категоричним імперативом» є совість, яка витісняє і придушує природні потяги людини. Таким чином, у психоаналітичній філософії фіксується двоїстість буття людини у світі, зв'язана з природною і моральною детермінацією її життєдіяльності.

Учнем і найвизначнішим послідовником Фрейда був швейцарський психолог і психіатр Карл Густав Юнг (1875-1961). Однак після виходу книги «Метаморфози і символи лібідо», в якій він відкинув фрейдівську сексуальну інтерпретацію «лібідо», відбувається відхід Юнга від фрейдизму. Полеміка Юнга з Фрейдом і його ортодоксальними послідовниками продовжувалася кілька десятиліть, у тому числі і з питання про релігію. Як психолог Юнг одержав попу-

лярність своїм вченням про психологічні типи. Визначальне місце в «аналітичній психології» Юнга займає положення про колективне несвідоме, в якому у вигляді структур особливого роду (архетипів) відклався досвід усього людства. Архетипи суть найбільш загальні схеми людської поведінки й мислення. Вони знаходять своє вираження у символічних образах, що виявляються у міфах, релігіях, таємних вченнях, фольклорі, художній творчості, містичних видіннях, галюцинаціях, снах, невротичних симптомах і т.д.

Аналізуючи різні форми культури, Юнг виділив дві крайності, однаково небезпечні для індивідуального й соціального буття людини. Перша — це релігійно-містичні культури Сходу, в яких особистісний елемент повністю розчиняється в архаїчній стихії колективного несвідомого. Друга виражена науково-практичною експансією європейського «Я», де пригнічується і спотворюється колективно-несвідома сутність нашого психічного життя. Європейська традиція екстравертного психічного існування, за Юнгом, є найбільш небезпечною, бо архетипи все одно «прориваються» в нашу свідомість, поглинаючи й паралізуючи раціональні структури людського буття, що є причиною неврозів європейської десакаралізованої свідомості і проявів нових ірраціональних та міфологічних ідей у ХХ ст.

На противагу цим крайностям, сам Юнг розвивав вчення про індивідуальність, тобто інтеграції свідомого й несвідомого елементу психіки індивіда через символічне тлумачення й суб'єктивне проживання своїх архетипових структур. В цьому й завдання аналітичної психології, щоб тлумачити людині архетипову символіку для полегшення процесів індивідуалізації. Юнг також увів до наукового обігу такі об'єкти дослідження, які до нього вважались ірраціональними: символи містичних вчень Сходу, алхімічні тексти, парапсихологічні феномени, вчення про карму, метемпсихоз та реінкарнацію. Впливу Юнга зазнали багато вчених й митців, його погляди стимулювали розвиток психології творчості і психології особистості. Сам дослідник вважав, що його вчення є продовженням гностицизму й алхімії, тобто тієї релігійно-філософської традиції, що співіснувала з християнством протягом двох тисячоліть.

Основні напрямки художньої культури. В художній культурі 1918-1939 рр. відобразилися бурхливі події цієї епохи. Якщо у 1920-і рр. творчий процес протікає переважно під впливом Першої світової війни, депресії і короткого економічного буму, то у 1930-і рр. на нього впливає загострення суспільно-політичної боротьби у зв'язку зі світовою економічною кризою, поширення соціалізму і нацизму і наближення Другої світової війни.

Значних успіхів у 1920-30-х рр. досягла архітектура. Бурхливий ріст міст, промисловості, розвиток транспорту приходять у різку суперечність з плануванням старих міст, з їх вузькими звивистими вулицями. Необхідність розв'язати ускладнену проблему транспортного обслуговування і забезпечити нормальні санітарні і житлові умови населенню, ріст нетрів породжують містобудівні проекти і нові форми розселення робітників. Вони характеризуються прагненням змінити в містах соціальні контрасти й усунути надмірну концентрацію населення. Навколо великих міст у деяких країнах виникають міста-сади з індивідуальними житловими будинками, промислові міста, робочі селища і т.д. зі строго функціональним розчленуванням території.

Налякана революційними виступами робітничого класу, буржуазія йде на деякі поступки в житлових питаннях. Увагу архітекторів привабили задачі не тільки промислового, але і масового житлового будівництва, розробка житлових комплексів з ощадливими типовими квартирами, розрахованими на середню і низькооплачувану категорію робітників. Більше уваги приділяється проектуванню районів, архітектурному оформленню ландшафтів. Розробляється універсальна класифікація вулиць і принципи їх сполучення; створюються мережі міських магістралей, незалежних від перехідних вулиць, що розтинали місто на ряд відособлених просторів. У проектуванні міст нового типу, заводських робочих селищ і великих промислових підприємств все більш утверджуються принципи *функціоналізму*^{*}.

Після Першої світової війни *авангардизм** у мистецтві остаточно утверджується, виходить на перший план мистецького життя. Взагалі, зміни в художній культурі були настільки радикальними, що це дало привід говорити про кінець однієї епохи й початок іншої, абсолютно нової, для характеристики якої усталені концепції та прийняті норми та оцінки не годяться. Томас Манн писав тоді: «Ми присутні при кончині буржуазно-гуманістичної і ліберальної епохи, яка народилась в часи Ренесансу, досягла розквіту в період Французької революції й зараз ми присутні при її останніх судах й агонії». Дійсно, як в економіці і політиці ліберальні цінності й принципи все більше демонстрували свою неспроможність, так і мистецтві традиційний реалізм, на думку багатьох, вже не міг адекватно відображати дійсність. Разом з тим, і в самому авангардизмі відбувалася серйозна еволюція. Серед течій, що виникли у кінці XIX — на поч. XX ст. через випробування і досвід війни зумів пройти тільки *експресіонізм** — інші ж напрямки раннього авангарду (фовізм, кубізм, абстракціонізм, навіть футуризм) втратили динаміку і новаторський характер, поступившись першій новим різновидам «передового мистецтва».

Короточасним, але дуже важливим для історії авангардизму був напрям дадаїзму, що народився у Швейцарії, нейтральній країні, до якої у роки Першої світової війни втікали дезертири з воюючих держав, серед яких були не тільки політики, але і митці-авангардисти. У 1916 р. ці останні стали збиратись в цюрихському кабаре «Вольтер», що і стало місцем народження дадаїзму. З самого початку це був міжнародний напрям: біля його витоків стояли французький поет Трістан Тцара (1896-1963), німецькі поети і художники Гуго Балль, Ріхард Хюльзенбек і Ганс Арп (1886-1966), швейцарська художниця Софі Тауберг (1889-1943). Назву рухові дало дивне слово «дада». Воно має різні варіанти тлумачення, але насправді важливим є те, що нічого конкретного воно не означало і могло бути використане дадаїстами для означення своєї дивовижної діяльності, головною ідеєю якої було послідовне руйнування будь-якої ідеології та естетики.

Світова війна перекинула всі уявлення про здоровий глузд і порядок речей. Безглузда «світової бойні» оправдовувало крайній протест проти будь-якої культури, адже вона не була здатною ні вплинути на це божевілля, ні зупинити його. Світ розвалювався на очах у цинічній самовбивчій війні, однак політики продовжували виступати з пишномовними лозунгами. І дадаїсти зневажали цей світ, сміялись з нього, дражнили й провокували. Тцара писав: «У 1916 року війна здавалась вічною і кінця їй не було видно. Звідси наша відраза і гнів. Ми були рішуче проти війни, ми знали, що війни не припинити, якщо не вирвати її з коренем. Усі прояви цієї сучасної цивілізації були нам огидними — самі її підвалини, її логіка, її мова. Й ось обурення набувало таких форм, в яких гротескне й абсурдне брало гору над естетичними цінностями». Футуристи також викидали традиції «з корабля сучасності», але одразу ж проголошували свої власні цінності. У цьому була принципова різниця: за всього руйнівного пафосу *футуризм** був дуже серйозним, а дадаїсти — забавлялись. «Дадаїсти, — проголошували вони самі, — не представляють собою нічого, нічого, нічого, безсумнівно, вони й не досягнуть нічого, нічого, нічого». Ошелешені глядачі, природно, нічого і не розуміли, тому кожен публічний виступ дадаїстів закінчувався гучним скандалом.

Величезний вплив на формування естетики «дада» зробив французький художник Марсель Дюшан (1887-1969). Поштовхом для нього стало викрадення у 1911 р. з Лувру «Джоконди» Леонардо да Вінчі, яка була символом європейської культурної традиції. У 1914 р. картину знайшли у Флоренції і повернули до Лувру, що викликало у паризькій пресі рідкісний ентузіазм й нестримні славослів'я «таємничому усміхові» Мони Лізи. Однак проникливим коментаторам ці події нав'яли думку, що сучасна культура більше прив'язана до символів, ніж до самих мистецьких творів, оскільки найбільше відвідувачів приходило до Лувру якраз тоді, коли «Джоконди» там не було — щоб побачити порожнє місце на стіні, де вона висіла. Після

повернення картини газети були щерть заповнені її репродукціями, листівки з її подобою знаходили все нових покупців, причому серед людей, які раніше ніколи не цікавилися мистецтвом. Переосмислюючи ці події, Дюшан на звичайній репродукції «Джоконди» домалював Моні Лізі вуса й борідку, загадково назвав її «L.H.O.O.O.» і підписав своїм ім'ям, ніби власний твір. Зроблено це було так само, як молоді люди в кожному поколінні домальовують вуса на літографіях коронованих осіб, портретах політичних діячів чи фотографіях членів родини. Однак, Дюшан дозволив собі цю профанацію (лат. profano — осквернення, неповага, наруга) не в ім'я дитячої помсти, але з позиції серйозного митця. Крім того, препаруючи таким чином репродукцію, він передбачив ту величезну роль, яку репродукції відіграватимуть в сучасній цивілізації, впливаючи на уяву не тільки пересічних людей, але й митців.

Також Дюшан першим став виставляти звичайні предмети масового виробництва, даючи їм назви і споряджаючи власним підписом. Називався такий твір реді-мейд (ready-made), що у перекладі з англійської значить «зроблений з готового» або «готовий продукт» — означення, прийняте у торговій рекламі. Першим «готовим продуктом», що потрапив у 1913 р. до художньої експозиції було «Велосипедне колесо на табуреті», потім, у 1914 р. він виставив «Сушарку для пляшок» і «Гребінь для зачісування псів». У 1918 р. його «Фонтан» — звичайний пісуар — був проданий на виставці у Нью-Йорку. Таким чином, Дюшан порвав з усякою «мистецькою традицією» й усяким «художнім смаком» — як «хорошим», так і «поганим», замінивши художні дії простим, неповторним актом вибору готової речі. Цим він кардинально змінив проблему авторства: відтепер митець може відмовитись від власноручного виконання художнього твору і лише шляхом акту вибору встановлювати творчу владу над матеріалом. Так вибір став одним з основних факторів творчого акту у культурі ХХ ст. «Поріж газету, — закликав Тцара, — перемишай і склей зі слів статті нову поему».

Спираючись на алогізм, дадаїсти намагались створити свій, не схожий на реальний, особливий світ. Вони писали безглузді вірші і п'єси, захоплювались словесним трюкацтвом, відтворенням звуків, позбавлених будь-якого сенсу. На своїх «виставах» поети декламували нескладні набори слів (причому хором), рахунок з пральні міг бути прочитаний як вірш. Танцювали на «дада-вечірках» у мішках. Художники демонстрували композиції, в яких не було жодного сенсу. В абстракціях або колажах вони довільно сумішали різні предмети, антрохи не турбуючись про хоч якусь цілісність. Дюшан і його приятель Франсіс Пікабія (1879-1953) постійно епатували американську публіку. Пікабія виконував абстрактні акварелі і «механоморфні» композиції, які виглядали як інженерні креслення. Цих двох художників сміливо можна назвати громадянами інтернаціонального «Дадаленду», як згодом окреслили сферу розповсюдження ідей дадаїзму.

Космополітизм дада різко протистояв державному націоналізму Франції, Італії, Німеччини. Пафос загального заперечення, посилений поразкою Німеччини у війні, привів до центрів дадаїзму, що виникли у Берліні, Кельні, Ганновері, різних митців. Вони випускали «Дада-альманахи» і багато журналів, у тому числі «Вентилятор», «Дада під відкритим небом», «Мерц». На виставках дадаїстів можна було бачити антивоєнні карикатури Жоржа Гроса, асамбляжі О. Дікса, фотомонтажі Рауля Хаусмана, абстракції В. Кандинського і Пауля Клеє. Ганс Арп вперше показав живописні композиції, виконані за принципом «автоматичного письма»: художник наче «відключав свідомість» і творив імпровізації з плям і ліній, не керуючись жодним попередньо поставленим завданням. Курт Швіттерс (1887-1948) у Ганновері з різних відходів — дротів, мотузок, квіткових, консервних кришок — робив колажі, в яких на відміну від кубістичних композицій фарба перестала служити живописним завданням — вона лише щедро накладалась на весь цей предметний рельєф. Свої художні об'єкти Швіттерс називав «мерци» (скорочення нім. Kommerzbank).

Художник-дадаїст з Кельна Макс Ернст (1891-1976) був невичерпним винахідником: в одному творі він поєднував найрізноманітніші матеріали, техніки й методи, наприклад рисунок, гравюру, журнальну репродукцію. Предмети «квиривались» із звичного середовища і вступали у нові смислові й естетичні зв'язки. Художник називав це «випадковою зустріччю двох різних реальностей на невідповідному плані». На знаменитій виставці дадаїстів 1920 року в Кельні Ернст виставив 20 робіт, серед яких були і просто укріплені на мольбертах форми для випікання. У розпорядження публіки він віддав сокиру, пропонуючи порубати за бажанням будь-який «твір». Вхід на виставку провадив через чоловічу вбиральню, де гола дівка лаяла ошелешених відвідувачів. У виставковій залі глядача зустрічав акваріум, в якому плавав жмут волосся, на поверхні колихалась дерев'яна рука, а на дні валявся будильник. Автор цього експонату Теодор Бааргельд (1893-1927) назвав його «Флюїдоспектрик». Втім, якщо подивитись на творчість дадаїстів уважніше, то часто за цією демонстративною кучерявістю можна побачити наївну свіжість погляду на речі й навіть певний культуркритицизм (наприклад, антиклерикалізм, деїдеологізація чи соціальна критика).

У 1919 р. в Парижі утворилась група «абсолютних дадаїстів», до якої увійшли Луї Арагон, Андре Бретон, Поль Елюар та інші літератори. Приїзд до Парижа Тцара, Дюшана, Пікабії, Ернста, участь у виставках Хуана Гріса, Фернана Леже підтримували вплив дадаїзму у Франції. Однак досить скоро всередині руху намітився розкол. Полемізуючи із Тцара, який продовжував наполягати на цілковитій безсистемності творчості і запереченні всього, Бретон і його однодумці говорили про необхідність нового знання й трактували свої пошуки цілком серйозно. Так у надрах дадаїзму зародився ще один художній напрям авангардизму — *сюрреалізм*^{*}. Митець, згідно його естетики, має право не рахуватись з об'єктивною реальністю; художній твір — це світ, всередині якого поет є богом-творцем. Мистецтво знімає покрови з дійсності, творить іншу, «істинну реальність» — надреальність. З цим пов'язана абсолютизація чудесного й перетворення його у провідну категорію естетичного відношення людини до світу. «Немає нічого, крім чудесного», — писав один з засновників групи А. Бретон. Реальність надреального, істинність тасмничо-чарівного, неймовірність буденного стають суттєвими для художника. Для сюрреаліста людина, світ, речі і явища, сам простір і час є текучими й відносними — вони втрачають границі. Проголошується естетичний релятивізм: все тече, все спотворюється, зміщується, розпливається; немає нічого певного. Сюрреалізм утверджує відносність світу та його цінностей.

Сюрреалісти взяли на озброєння теорії Фрейда про несвідоме як визначальну сферу людської психіки, про значення сновидінь для розуміння істинних причин вчинків людини. Принцип психоаналізу, ним розроблений, засновувався на методі вільних асоціацій, коли людина, відштовхуючись від якогось слова, уявлення, образу із сновидінь висловлює усі, без обмежень думки, що приходять в голову. Так само народжується й сюрреалістичний образ: він виникає внаслідок «чудесної зустрічі», тобто спонтанного з точки зору буденної логіки поєднання у тексті або на полотні різних слів або зображень. Вважалося, що саме у цих випадкових «зустрічах» можуть виявитись риси відчутної, але прихованої для розуму поетичної реальності. Звідси виникла ідея «колективної творчості». Згідно її правил, гравець записував слово і, перегнувши аркуша, передавав сусідові. Той, не бачачи попереднього, записував своє слово. Одного разу склалась фраза, яка усіх захопила: «Вишуканий труп буде сьорбати молоде вино». З того часу гру назвали «Вишуканий труп», а з часом її видозмінили: стали не тільки писати, але і малювати.

В цілому, сюрреалізм закликав до звільнення людського «Я» від «кайданів матеріалізму», логіки, розуму, традиційної естетики, які розумілись як потворне породження буржуазної цивілізації, що закріпачила творчі можливості людини. Справжні «істини» буття приховані у сферах несвідомого й підсвідомого, й мистецтво покликане «вивести» їх звідти, виразивши у

художньому творі. Основою творчого методу сюрреалізму є «чистий психічний автоматизм», що має на меті виразити за допомогою будь-якого творчого методу й виду мистецтва «реальне функціонування думки». Митець повинен спиратись на будь-який досвід позасвідомого вираження духу — сновидіння, галюцинації, марення, «спогади з пелюшкового віку», містичні видіння, наркотичні кошмари, психічні розлади тощо. Спираючись на твердження що образ виникає «із зближення віддалених одна від одної реальностей», сюрреалісти будують твори на крайньому загостренні алогічності, парадоксальності, раптовості, поєднанні непеєднуваного, за рахунок чого виникала особлива, ірреальна художня атмосфера, притаманна тільки творам сюрреалістів.

В літературі міжвоєнного періоду значного поширення набув творчий принцип «*потому свідомості*»*. У XIX ст. література досягла великих успіхів у розкритті психології особистості. До цього відкриття феномен мислення розумівся як простий відгук свідомості на факт дійсності: думка повністю відповідала фактові і була рівна йому. Великі реалісти XIX ст. показали, що люди як ріки, їх духовний світ текучий, думка тільки відштовхується від факту і летить вдалечинь, думка не дорівнює фактові, до акту мислення «втягується» весь попередній досвід людини, і думка поєднує факт, що її породив, з усім життєвим досвідом, сполучає сьогодення і минуле, минуле і майбутнє; думка є переробка факту у світлі всього життєвого досвіду людини. В акті мислення бере участь не тільки аналітична і синтетична здатність мозку, але і пам'ять, і уява, і фантазія; і думка рветься від сьогодення до минулого і від сьогодення до майбутнього, аналітичне усвідомлення, опис факту, що іде в минуле, виявляється «симетричним» стосовно майбутнього, до прорікання і передбачення. У XX ст. ці художні завоювання реалізму були підхоплені і по-авангардистському перетворені літературою «потому свідомості». Початок цій переробці поклали Джеймс і Пруст. В їх творчості з величезною увагою була розглянута пам'ять людини як грандіозне вмістище життєвого досвіду, але цей досвід був утверджений у його власному, самодостатньому значенні. Попередні життя, набутий досвід були витлумачені як щось більш істотне для духовного світу особистості, ніж факти дійсності, що входять у її свідомість в даний момент. Свідомість стали відриватись від її життєвих імпульсів і трактуватись як спонтанний, самопливний потік. Пруст брав факт дійсності в його багаторазовому прояві у свідомості людини, у його зміні, обумовленій змінами досвіду пам'яті і вікових змін — те саме явище по-різному інтерпретується свідомістю тієї самої людини в дитинстві, юності, зрілому віці).

Втім, незважаючи ні на що, *реалізм** залишався впливовим напрямком художньої культури. Продовжується діяльність таких великих художників слова, як Р. Роллан, А. Франс, Б. Шоу, Г. Уеллс, Д. Голсуорсі, Т. Гарді, Г. Гауптман, Г. Манн, Т. Манн. З'являються нові імена з новими цікавими творами: Ф. Моріак, Ж. Жіроду, Д.Г. Лоуренс, Б. Брехт та ін. Письменники-реалісти з демократичних і гуманістичних позицій зображують сучасну їм дійсність, в якій панують експлуатація і гноблення. Разом з тим, багатьох з них хвилюють проблеми, викликані до життя новими історичними умовами: утвердження тоталітаризму, загроза війни тощо. Сила реалізму і його життєздатність проявились також у тому, що його прибічники сміливо запозичували і творчо переробляли відкриття й напрацювання авангардизму, зокрема, літератури «потому свідомості» і сюрреалізму. Це, без сумніву, дозволяло реалізові йти у ногу з часом й осмислювати дійсність в адекватних їй художніх формах.

Перша світова війна і криза капіталістичної системи сприяли виникненню особливого літературного феномену, що одержав назву «літератури втраченого покоління». До цієї групи належали відомі письменники Е. Хемінгуей, Д. Дос Пассос, Е.М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдінгтон та ін. Вони побували на полях битв, бачили смерть, жахи і страждання, і цілковито втратили свої колишні ілюзії, «загубилися» на війні, зненавидівши її як жорстоку бойню. Представники «втраченого покоління» з гуманістичних позицій засуджували війну, неправду, фальш,

лицемірство буржуазного суспільства. Вони створили яскраві образи молодих людей, фізично і духовно покалічених війною. Але позитивна програма «втрачених» мала обмежений характер. Любов, фронтова дружба, забуття у хмільному — от що вони протиставляли жорсткій війні. Але і ця втеча в особисте життя найчастіше виявлялася ілюзорною, вирішувалася в трагічному плані. Звідси песимізм, усвідомлення безглуздості життя, що пронизують багато творів «втрачених». Написані з великою художньою майстерністю, книги письменників «втраченого покоління» склали яскраву сторінку в історії культури 1920-30-х рр.

У 1920-1940-х рр. в Європі також були загрозливі випадки політичної реакції по відношенню до художньої культури: навіть у Франції у 1925 р. в парламенті пролунав заклик утворити «комісію з охорони традицій французького мистецтва». Так само в Італії близько 1930 р. відбулася фашизація культури, підпорядкування її нацистській пропаганді. Але найстрашнішим для авангардизму став нацизм у Німеччині і соціалізм в СРСР. Переслідування митців-авангардистів, брутальне й систематичне, розпочалося у радянській країні ледь не з 1917 р., а в Німеччині — з моменту приходу Гітлера до влади (1933). Багато авангардистів покинули батьківщину (Шагал, Гропіус, Клеє, Кандінський, Ернст, Міро та ін.). В основі цих «культурних починань» у тоталітарних державах було переконання, що мистецтво завжди повинно промовляти прямо, без алюзій і підтексту. В СРСР навіть сформувався особливий художній напрямок — *соціалістичний реалізм**. Гітлер, Муссоліні і Сталін сприяли спорудженню грандіозних будівель, оздоблених помпезними скульптурами й картинами. Розроблялись проекти гігантських триумфальних арок, стадіонів, партійних палаців, монументів, які своїми розмірами мали перевершити єгипетські піраміди, собор св. Петра й американські хмародрапи. На цих звершеннях значною мірою позначилось вульгарне пуританство й еклектизм. Вони показали, до чого можуть довести художню культуру «ідейні» керівники. Для культурологів ці явища до певної міри є загадкові, адже в тоталітарних державах (особливо в Італії і Німеччині) академічна традиція наразову не одну сотню років, а мистецтво дбайливо культивувалась в академіях, музеях та інститутах.

2. Культура Австрії кінця 1910-30-х рр. Перша світова війна загострила соціальні, економічні і національні протиріччя, що роздирали до початку ХХ ст. Австро-Угорщину. Постійні поразки на фронтах сприяли зростанню революційного руху. У 1918 р. країною прокотилася хвиля масових демонстрацій і страйків, основною вимогою яких було укладення миру без анексії і контрибуцій. Солдати відмовлялися воювати, здавалися в полон російським військам. На фронтах виникали солдатські Ради. До часу підписання перемир'я (листопад 1918) те величезне державне утворення, яке століттями займало центр Європи і називалося монархією Габсбургів фактично вже припинило своє існування. Для австрійців цей день також означав кінець цілої епохи: зникла Австрія як політичний і культурний центр могутньої імперії, з'явилася Австрія як маленька країна, за розмірами менша, ніж деякі з утворених на території колишньої імперії держав. *Велика депресія** 1929-1933 р. зробила руйнівний вплив на економіку Австрії. Зростало безробіття. У 1932 р. при владі опинився уряд Е. Дольфуса, лідера пронацистської християнсько-соціальної партії. Однак, цілому фашизація державного ладу Австрії йшла повільно, оскільки одна частина нацистів орієнтувалися на Німеччину, інша — на Італію. Спровоковані Гітлером путч 1934 р. у Відні й убивство Дольфуса підготували загарбання країни: у 1936 р. відбувся аншлюс Австрії — країна здалася без бою гітлерівським військам. Тільки навесні 1945 р. радянські війська звільнили Австрію від «коричневої чуми».

Дві світові війни і два десятиліття між ними — роки запеклих класових боїв, постійної чехарди урядів і політичних програм — вивели Австрію на широку арену загальноєвропейських подій. Пішло в минуле відчуття невразливості держави, що була центром могутньої імперії. Тепер Австрія як маленька республіка відчувала себе відкритою усім вітрам історії. Географічне положення держави стало своєрідним символом: австрійці сприймали свою батьківщину

як осередок, через який пройшли всі тріщини, що розкопали світ у ХХ столітті. Дійсно, вже напередодні Першої світової війни передчуття загальноєвропейської катастрофи в Австрії було особливо сильним. До передчуття «сутінок Європи» тут приєдналося усвідомлення неминучості загибелі монархії Габсбургів. Сум'яття, що охопило перед війною більшу частину європейської інтелігенції, в Австрії поглиблювалося передчуттям краху великої держави. Глибока депресія стала ще більш характерною для умонастроїв австрійців після війни. «Дослідною лабораторією з розпаду світу» назвав свою батьківщину письменник К. Краус.

Потрясіння, що випали на долю Австрії в першій половині ХХ ст., багато в чому визначили бурхливе духовне життя країни. Філософські й естетичні шукання австрійських мислителів і художників органічно вливалися в русло загальноєвропейських. Народжений у Віденському гуртку логічний позитивізм став міжнародною філософською течією, одним із джерел якого був емпіріокритицизм — вчення Ернста Маха (1838-1916). Великий вплив на психологію, мистецтво і світогляд ХХ ст. зробив психоаналіз, розроблений Зиґмундом Фрейдом (1856-1939).

Життя першої республіки багато в чому визначало проблематику австрійського мистецтва 1918-1945 рр.: розпад усіх колишніх зв'язків і законормностей буття, катастрофа старих форм життя, пошуки нового ґрунту для єднання, потім *нацизм** — як явище соціальне, політичне, психологічне. Усе наполегливіше виходило на перший план в мистецтві трагічне начало, яке завжди, на переконання австрійців, у них існувало, але доти часто ховалося за граціозною безтурботністю, зовнішньою легкістю сприйняття життя. Ускладнювався характер прославленої віденської музики: радісна танцювальність вальсів Й. Штрауса, класична оперета — і поруч нервозна експресія й атональність побудов А. Шенберга, А. Берга, композиторів Нової віденської школи. Усе більш значну роль у світовій літературі починали відігравати австрійські роман і новела.

Література. Одним з найвідоміших письменників ХХ ст. став Франц Кафка (1883-1924). У своїй творчості він з вражаючою чутливістю передав процес дегуманізації сучасного світу, прагнучи пробудити в людях усвідомлення їх відчуженості. Тортурі духу і плоті, приниження людини, всі різновиди страху, страждань, духовної незадоволеності, самотності і безсилля, небезпеки, що загрожують життю і незбагненні для розуму, ніхто до Кафки не зобразив з таким епічним спокоєм і тверезістю. Письменник і його герої відчували себе бранцями модерної цивілізації. Людина у зображенні Кафки часто нагадує переслідувану тварину, приречену на загибель, що надає його творам глибоко трагічного звучання. Одним з перших в культурі ХХ ст. він розробляв тему нелюдяної, технізованої і бюрократизованої тоталітарної держави. Німецький драматург Б. Брехт писав: «Фашистська диктатура зародилась, так би мовити, в тілі буржуазних демократій, і Кафка з чудовою фантазією описав майбутні концтабори, майбутню безправність, майбутню абсолютизацію державного апарату, затхло, керованого незбагненними силами життя багатьох одинаків. У нього все відбувалося як в кошмарі, з плутаниною і незбагненністю кошмару. І одночасно з тим як залптувався розум, прояснялася мова».

Вже в першому збірнику письменника «Споглядання» (1913) пролунали характерно кафканські мотиви — обездушення існування, знецінення життя, негуманно-уречевленого підходу до людини, її жахаючої самотності, спроб запеклого бунту, туги за душевною згодою, прагнення віднайти споріднений колектив. Герої Кафки, молоді купці і чиновники, прагнуть створити собі забезпечене існування, віддаючи всі свої сили професії, і таким чином дегуманізують самих себе і завдають непоправної шкоди своїм зв'язкам з близькими людьми. В оповіданні «Перетворення» комівояжер Грегор Замза, прокинувшись одного ранку, виявляє, що він перетворився в огидну комаху. Звільнений з фірми, служачи в якій «він ще жодного разу не хворів», він виявляється непотрібним родині, годувальником якої був, перетворився в «паразита», смерть якого принесе усім лише полегшення. Він вмирає від голоду, жорстокого поводження з ним батька, від того, що навіть люба сестра мріє «позбутися його». І от ранкової

сутінки розриває лемент служниці: «Подивіться-но, воно здохло, от воно лежить зовсім дохла!» Поміщаючи щось стороннє, «паразита» у саму гушавину повсякденної щоденності, сплучаючи реалістичне зображення дійсності з зображенням фантастичного, художник здійснивав сміливе зняття покривів з повсякденного умертвіння людини, що стало невід'ємним для існуючих відносин.

Банківський прокурор Йозеф К. виявляється зненацька арештованим владою без вказівки його провини. Так починається роман «Процес» (1915). Його зміст складає опір К. анонімному судочинству, за яким стоїть «величезна організація», «при абсолютній безглузді всєї системи в цілому», яка не виносить жодного виправдання, непотрібна настільки, що її «міг би цілком замінити один кат». Тут немає жодного обфунтування обвинувачення, розслідування і захисту. У «Перетворенні» родина, у «Процесі» весь навколишній світ перетворюються в суд над людиною. Судилище, що розміщується на горішці якогось брудного дохідного будинку на окраїні, представляється героєві роману гігантською організацією. Побудована на тотальній корупції чиновників, на приниженні й уречевленні людини, вона має настільки заплутану структуру, що знайти тут який-небудь сенс і справедливість неможливо. К. різко заперечує свою провину, відкрито кидає виклик судовому апаратові. Його життя — життя «звичайної людини», він живе, «як прийнято, як звичайно живуть усі». Але чи не в цьому його провина?

К. «самому довелось пробиватися в житті», він дослужився до високої посади, дирекція цінує його; але в жертву кар'єрі він приніс людські почуття і зв'язки (особливо це помітно в його повній байдужості до матері, покинутої і забутої ним). Письменник робить очевидним егоцентричне збідніння його життя. Для письменника безсумнівна безумовність питання про відповідальність людини за своє життя, і перед судом совісті бути винним — значить не відповідати законам людяності. Моральну провину свого героя Кафка перетворює в юридичну, і К. не залишається нічого, як невпинно блукати в лабіринті припущень. Параболічну символізацію подій роману дає легенда «Біля брам Закону», яку розповідає К. священик. До брам Закону приходять селянин і просить сторожа допустити його до Закону. Але той говорить йому, що зараз не може цього зробити. У чеканні дозволу проходить життя, і перед смертю селянина сторож говорить йому: «Ніхто інший сюди увійти не міг, ці брами були призначені для тебе одного». До Закону для кожного свій вхід, свій шлях. Селянин цього шляху не здолав, тому Закону не досягнув. Підтвердження безглузді людського буття — людина вмирає біля брам Закону — приводить К. до смиренного визнання своєї провини: «Завжди мені хотілося хапати життя двадцятьма руками, але далеко не завжди з похвальною метою. І це було неправильно». Якщо немає Закону — цього, мабуть, єдиного гаранту порядку життя, то чи варто пручатися судові?

Роки першої світової війни були для Кафки, як і для багатьох людей того часу, важкими і болісними. Війна не мала для нього виправдання з жодної точки зору. Однак і революція в цей «хвилюючий час» не принесла йому надій на свободу. За всіма революційними рухами він бачив «секретаріат, чиновників і професійних політиків, усіх цих сучасних султанів», яким революція лише «розчистила шлях». При всьому його співчутті до революції в Росії, він прокопував, що вона зрештою прийде до того стану, до якого прийшов капіталізм: «Окови замученого людства куються з канцелярських паперів».

Глибоким проникненням у дух і практику тоталітарного режиму відзначене оповідання «У виправній колонії» (1919). В якійсь пенітенціарній установі тюремники, одягнені у чорні мундири, демонструють мандрівникові винайдений померлим комендантом апарат, за допомогою якого виноситься вирок винному. Офіцер, що поєднує обов'язки судді і ката, дотримується правила: «Вина завжди безсумнівна». Оголошувати вирок безглуздо: винний дізнається його власним тілом, на якому борона тортурної машини запише заповідь, порушену засудже-

ним, причому самого тупого відвідає при цьому просвітління думки, після чого машина проштрикне його наскрізь. Для вченого дивовижна несправедливість судочинства і нелюдяність покарання не підлягають сумнівам. У колонії немає відкритих прихильників методів старого коменданта, крім офіцера, який, однак, розуміє, що даний судовий порядок «близький до кінця». І тому він лягає в машину, яка, з гуркотом звалившись, вбиває його. Мандрівник залишає острів, прочитавши перед цим на могильній плиті коменданта напис: «Існує пророкування, що через певне число років комендант воскресне і поведе своїх прихильників відвойовувати колонію. Вірте і чекайте!»

Підсумковий твір письменника — роман «Замок» (1922). Землемір К. приходить в убоге Село, розташоване поблизу такого ж жалюгідного Замку, що управляє ним, з непохитною метою — влаштуватися тут. На відміну від героя «Процесу», що пробуджується від летаргії свого існування вторгненням у нього незбагнених ворожих сил, землемір, потрапивши в застійний світ, вносить до нього дух занепокоєння й опору. Якщо Йозеф К. насамперед визнавав свою провину, то К. усвідомлює своє право на гідне становище в житті. Перед ним вища влада, що символізує Замок, і саме її він повинен здолати. Чинovníки Замку і бюрократичний державний апарат, що стоїть за ними, представлені Кафкою у їх головній функції — придушення і розтління людини. Тут мова йде про бюрократію як незбагненну у своїй анонімності силу, яка має у своєму розпорядженні силу держави і несе в собі смертельну загрозу людині. Чинovníцтво виокремилосся в апарат й усі свої сили направляє на його вдосконалення, що виключає контроль з боку суспільства. З безжалісним реалізмом Кафка показав ілюзорність надії свого героя на договір з цією системою. К. наводить довідки, прагне використовувати як засіб оточуючих його людей, але до чого б він не вдавався, ставало ясно, що «між ним і владою різниця в силах настільки дивовижна, що будь-якою неправдою і хитрністю, на які він був здатен, усе рівно змінити цю різницю хоч скільки-небудь істотно на свою користь він ніколи не зміг би». Так, бюрократія всемогутня, сваволя і беззаконня — наслідки її влади, так, сучасний світ керується недоступними для людини інстанціями, за незбагненими для нього законами.

Одним з найвидатніших письменників ХХ ст. також визнаний Роберт Мюзль (1880-1942). З середини 1920-х рр. і до самої смерті він невідступно працював над романом «Людина без властивостей» — одним із самих значних художніх текстів ХХ століття. Дія твору відбувається у 1913 р. в столиці імперії Відні. Коли письменник взявся за свою книгу, Австро-Угорщини вже не існувало, але описуване в романі життя тече, ніби нічого не сталося і те, що персонажі навіть не підозрюють про близький кінець, надає оповіді іронічного і навіть трагічного забарвлення. Сам розпад монархії Габсбургів автор оцінює як «особливо ясний випадок сучасного світу» і вважає моделлю його прийдешнього краху. Незліченні протиріччя розідали Габсбурзьку монархію: була вона «за складом своїм країною ліберальною, але правління в ній було клерикальне. Клерикальне правління, але жили по-світському. Перед законом усі громадяни були рівні, але в тому-то і справа, що не всі були громадянами». Мюзль пише про наївну короткозорю політику цієї «безрозсудної держави, що розпадається і перебуває якби поза часом», про втечу з кризи у війну як «самогубство». Він придумує для могутньої імперії ім'я Каканія — від офіційної аббревіатури К. і К. (кайзерівсько-королівська Австро-Угорщина).

В основі сюжету роману — вигадана ситуація: підготовка до святкування 70-річного правління імператора Франца-Йосифа I, що мислиться як протипага 30-річному ювілею зведення на престол німецького кайзера Вільгельма II. За іронією історії обидва ювілеї припадають на 1918 р., рік розпаду обох імперій. На чолі «заходу» стали старий аристократ граф Лейнсдорф, генерал Штумм фон Бордвер, прусський промисловець і літератор Арнгейм та інші типові представники австро-угорського суспільства кінця ХІХ — початку ХХ ст. Письменник ототожнює їх також з головними течіями буржуазної ідеології: голова монополістичної економіки Арнхайм представляє ідею «духовного імперіалізму»; Майнрат виражає філософію соціал-

дарвінізму, мріючи про «звільнення світу через насильство»; натомість «революційний» соціал-демократ Шмайсер «не хоче здійснювати жодної революції». Буржуазна цивілізація у зображенні письменника постає як світ, «однаковою мірою здатний і до людожерства, і до критики чистого розуму»; світ, що легко вміщує у своїй повсякденності «усі можливі злочини».

Всі керівники «заходу», переслідуючи нишком власні цілі, намагаються виробити ідею «рівнобіжної акції», здатну прославити «духовну сутність» імперії та її значення у світі. Але надходять лише пропозиції відкрити благодійну ідальню імені Франца-Йосифа чи спорудити другу дзвіницю на знаменитому віденському соборі Святого Стефана. На такому фоні і з'являється Ульріх — «людина без властивостей». Призначений на посаду секретаря «рівнобіжної акції», він всюди буває, все знає, але ні в чому не бере участі. Безстороння точність думки допомагає йому побачити беззмістовність пануючої навколо суєти. Немає, думає герой, достатніх підстав, щоб вірити в ту чи іншу ідею або концепцію суспільного розвитку, захищати ту чи іншу теорію.

Письменник прагне показати можливість «іншого стану», «іншої людини» — і Ульріх шукає «кращого способу бути людиною». Він є типовим представником Каканії — унікає однозначних рішень, постійно вичікує, все розглядає з застереженням. Втрата «властивостей» — це не тільки втрата особистості, характеру, але і щось позитивне, оскільки «властивості» — це те, що породжене суспільним становищем, посадовою роллю, кастовою маскою; те, що дегуманізує людину, перетворює її на автомат. Письменник конструює тип людини, що не приймає жодної віри, догматики, партійної приналежності світогляду. Ульріх здається певним підсумком попереднього розвитку людства й ескізом людини майбутнього: його тривожить зв'язок «надзвичайного розвитку понятійного мислення з різким слабощем душевного розуміння».

«Людина без властивостей», як і «Чарівна гора» Томаса Манна, «Гра в бісер» Германа Гессе, за своїм жанром — роман-есе, тобто проза, що поєднує риси наукового і художнього дослідження дійсності. Прагнучи посилити інтелектуальне начало літератури, продовживши синтез мистецтва і науки, розпочатий романтиками, Музіль зробив суттєвий вклад у розвиток художньої культури ХХ ст. Зробивши героєм свого роману людину, що живе у сфері думки й осмислює антитези прогресу і реакції, духу і душі, математики і містики, свободи й необхідності, споглядальності і дії, письменник зміг таким чином здійснити в художньому творі аналіз основних поглядів своєї епохи і таким чином змалювати «картину інтелектуального змісту часу». Філософські теорії Е. Маха, Е. Гуссерля, ідеї М. Планка, А. Ейнштейна, Б. Рассела, В. Гейзенберга та ін. дані в глибоко особистому осмисленні героя, виражені образною, гранично точною мовою. Але сам Музіль відчував, що на цьому шляху мистецтво може перетворитися в «уламки теоретичної системи», а сам роман може розсіпатися, як «картковий будиночок». Не уник цієї небезпеки й інший представник «інтелектуального роману» — Герман Брох.

Герман Брох (1886-1951) в оцінці явищ кризи буржуазного світу і культури був таким же нещадним, як Музіль. Письменник вважав, що «філософське мислення» і «художня творчість» утворюють єдність у пізнанні лише в їх сукупності, оскільки ціль пізнання в них одна — пізнання «цілісності світу». Жанр роману, що здійснював синтез художнього і філософсько-наукового пізнання, він визначав як «*der polyhistorische Roman*», тобто роман, пронизаний багатобачною вченістю, роман всеосяжного науково-художнього пізнання. У Броха це був і роман про сучасну історію, її кризи й переломи. Такою була трилогія «Сновиди» («Пасенов, або Романтика 1888 року», «Еш, або Анархія 1903 року», «Хугуенау, або Діловитість 1918 року», 1931-1932), що охоплює великий відрізок німецької історії. Письменник завдавав подвійного удару і по романтизації пруської Німеччини, і по габсбурзькому міфу, що активно нав'язувалася суспільству Австрії. У типових героях письменник персоніфікує дух часу, «стадії кінця старого європейського світового порядку». У трилогії показана повна вичерпаність *романти-*

зму*, який пережив самого себе, анархічного бунту філістера проти всіх етично-соціальних зв'язків, утвердження буржуазної «дліловості», здатної на будь-який злочин. Провінційний авантюрист Хугуенау, що не зупиняється перед кримінальними злочинами, відображав, на думку письменника, «загальну логіку епохи», відзначеної «розпадом цінностей».

У 1933-1937 рр. Брех працював романом «Спокусник», дія якого відбувається в тирольському селі. Твір присвячений дослідженню механізму масового психозу, духовного спокушання, що майстерно підігрується нацистською спекуляцією на гаслі «духовного здоров'я нації». Фашизму протипоставлені споконвічні традиції глибокої моральності народу. Світовий успіх мав роман «Смерть Вергілія» (1945), написаний і виданий в еміграції, у США. У творі зображені останні години життя римського поета, що разом з флотом цезаря Октавіана Августа повертається з Афін до Брундізія смертельно хворим. Вергілію дано буде пізнати занепад і прийдешню смерть «золотого віку» Августа, занепад могутності зразкової Римської держави, а автору побачити в цьому урок світової історії, прийдешній розпад «тисячолітнього» нацистського рейху. Це роман про останнє критичне випробування цінностей світової історії, людського існування, духовних цінностей і цінностей мистецтва, про місце письменника і його мистецтва у світі, над яким нависла смертельна загроза. У подолання «людського рабства» поезія Вергілія, що поклонялася красі, не змогла зробити вклад, і він заповідає спалити рукопис «Енеїди». Пройшовши кризу очищувальне полум'я сумнівів у праві мистецтва на існування, поет, однак, залишає поему нащадкам заради пізнання, адже в ній відобразилася «не тільки незрілість людської душі, але і її велич».

Роман будується як симфонія, з чотирьох частин: «Вода — прибуття», «Вогонь — сходження», «Земля — чекання», «Ефір — повернення на батьківщину». Це проходження через чотири стихії, з яких, за уявленнями старожитніх, був створений світ. Це і зворотній рух крізь прожите життя — від передсмертної миті до джерела життя, народження. Це ходіння до підземного світу — Аїду, шлях Орфея й Енея, шлях Данте, Фауста. Це і повернення до Логосу-прототипу. Слова, до центра Універсума як світового творіння добра. Роман будується як гігантський внутрішній монолог вираючого поета (Брех говорив про «метод ліричного коментування», створений ним як «свідоме протиставлення» методу «Улісса» Джойса). Це дає автору виняткову свободу не обмежуватися ні часом, ні простором, замість традиційної романної дії, опису середовища, зображення характерів, конфліктів і т.д., дати міркування і сні, дійсність і видіння, зливши їх воедино, заради показу безупинно змінного світу рослин, тварин і людини, Землі і Всесвіту, заради проникнення в останні глибини людського духу, життя і смерті, змісту світової історії.

Якщо Музіль і Брех розробляли жанр інтелектуального роману, то Йозеф Рот (1894-1939) зробив суттєвий вклад у розвиток австрійської прози між світовими війнами в жанрі соціального роману. У романах 1920-х рр. «Готель Савой», «Заколот», «Ціппер і його батько» постає знівечений протиріччями світ повоєнної Німеччини й Австрії, малюється стихійний бунт персонажів проти нього. Роман-памфлет «Павутиння» (1923) з його прагненням розібратися в класових коренях і соціальній психології націонал-соціалізму (у ньому розповідається про підготовку мюнхенського путчу) свідчив про прозорливість і чуйність письменника, його відданість гуманістичним ідеалам. Світову популярність приніс Роту роман «Марш Радецького» (1932). Незважаючи на консервативну прихильність Австро-Угорській монархії, Рот з ліричним смутком і одночасно легкою іронією відспіває її як світ, гідний любові і критики, умирання якого він все-таки відчуває як неминучість. У досконалому за побудовою і стилем романі живописався строкатий «наднаціональний» світ українних «коронних земель» імперії (дія відбувається у прикордонному містечку Бродніцері — сучасних Бродях): «Усі вони були великодушними годувальниками Австрії, чим бідніші, тим більш великодушні. Скільки горя, скільки страждань, по добрій волі взятих на себе, наче це було само собою зрозумілим —

принести себе в жертву тому, щоб центр монархії вважався в усьому світі батьківщиною грації, веселої вдачі і геніальності». Такими бачилися письменнику взаємини метрополії й окраїнних земель імперії, у столиці якої виростала специфічно австрійська культура, характерною рисою якої з часів Моцарта було сховане за веселощами і грацією трагічне відчуття життя.

Історія трьох поколінь родини, що належала до військової і чиновницької аристократії, оплоту монархії, уособлення ідеї австрійської державності, переплетена з історією життя останнього австрійського імператора. Чи залежав хід історії від тієї миті, коли лейтенант Йозеф Тротта, син селянина, врятував життя молодого кайзера Франца-Йосифа в битві біля Сольферіно у 1856 р.? Рот зауважує, що серед людей, близьких імператору, саме слово «Сольферіно» будило «жах і благоговіння, як ім'я битви, що вперше вистувало про розпад кайзерівсько-королівської монархії». Її розпад, зображений в останніх главах роману, завершується смертю імператора, і обох Тротта — сина й онука «героя Сольферіно». Монархія спочивала на фальшивому габсбурзькому міфі. Старший з роду сприяв його зміцненню. Його син живе у згоді з державними підвалинами монархії. Онука гине від протиріччя між міфом і реальністю, від втрати сенсу життя. Немає віри, немає майбутнього, кінець неминучий

Хворобливе переживання втрати батьківщини, пережите австрійцями у березні 1938 р., року «аншлюсу», насильницького приєднання до фашистської Німеччини, Рот відобразив у романі «Склеп капучинів» (1938). Це історія життя Франца Фердинанда Тротта, що розповідає про своє життя починаючи з 1913 і кінчаючи 1938 роком. Цей «уламок імперії», який не зміг знайти собі місця в післявоєнній Австрії, довідавшись про те, що трапилося («аншлюс»), бредє пустельними нічними вулицями Відня разом з чужим собакою, що ув'язався за ним, поки не приходять до склепу капучинів — усипальниці Габсбургів, де спочиває прах імператора Франца-Йосифа. Цей склеп стає символом назавжди втраченого світу монархії. І тужливим питанням, зверненим героєм до самого себе: «Куди ж ти тепер подасися, Тротта?», — завершується роман.

Ще за життя Стефан Цвейг (1881-1942) став всесвітньо відомим письменником. Його безжмарна юність у Відні, у домі батька, найбагатшого текстильного фабриканта, не передвіщала ніяких труднощів. Це був, за словами самого Цвейга, «золотий вік надійності». Але вибухнула Перша світова війна і він поступив на службу в архів австрійського військового міністерства, а потім — у редакцію військового журналу. В листопаді 1917 р. письменникові вдалося виїхати до Швейцарії — в Цюриху повинні були ставити його драму «Єремія» (1917). Біблійний сюжет про пророка Єремію, що умовляв царя і народ не воювати з Вавилоном і пророкував у противному випадку загибель Єрусалима набував у роки світової війни особливого звучання. Цвейга завжди вабили жанри історико-біографічного роману, есе, нарису. Він створив історичні мініатюри «Зоряні години людства» (1927), працював над біографією Бальзака. У 1932 р. вийшов роман «Марія Антуанетта» про страчену на гільйотині французьку королеву, у 1934 р. — «Тріумф і трагедія Еразма Роттердамського». Після переселення Цвейга в Лондон у 1935 р. з'являється книга «Марія Стюарт», де автор дає своє бачення трагічної долі шотландської королеви, прославленої на зорі XIX ст. драмою Шіллера. Через рік він пише роман «Кастелліо проти Кальвіна» (1936), який розповідає про Себастьяна Кастелліо — гуманіста XVI ст., послідовника Еразма Роттердамського, що вступив у нерівну боротьбу із веселим протестантським диктатором Женеві. Лише передчасна смерть врятувала Кастелліо від багаття, на якому Кальвін охоче спалював своїх ідейних ворогів.

Цвейг постійно говорив про «прагнення строго триматися в рамках малих жанрів, обмежуючись самим істотним». Яскравіше всього це проявилось в збірках новел «Амок» (1922) і «Сум'яття почуттів» (1927). Психологічний імпресіонізм його ранніх оповідань змінився у 1920-х рр. більш глибоким проникненням у таємниці людської душі. «Тільки коли в людині пробудяться всі душевні сили, вона стає справді живою для себе і для інших; тільки коли її

душа розжарена і палає, стає вона зримим образом», — вважав письменник. Такими «зримими образами» герої Цвейга стають, опинившись в екстремальній ситуації: на краю могили («Сутінки одного серця»), в іншому соціальному середовищі («Фантастична ніч»), переживаючи раптово любов, що позбавляє розуму і підкоряє собі всю істоту людини («Амоук», «Двадцять чотири години з життя жінки»). Головний герой «Шахової новели» (1941) теж перебуває на грані божевілля, але причини, що ввергли його в цей стан, не особистого плану, а соціально-політичного.

Уникаючи докладних описів, Цвейг малює не стільки психологічні портрети героїв, скільки портрет цілої епохи — епохи Другої світової війни. Оповідач, що пливе на пароплаві з Нью-Йорка в Буенос-Айрес, довідується, що на кораблі знаходиться Мірко Чентовіч — чемпіон світу з шахів. Оповідача «усе життя цікавили різні види монументів — людей, якими володіє одна-єдина ідея». Він прагне познайомитися з Чентовічем і зрозуміти, хто ж це — «винятковий геній чи, бути може, загадковий дурень». Однак оповідачеві не вдається довідатися про нього нічого нового. У Чентовіча немає ніяких «таємниць», адже він майже начисто позбавлений духовного життя. Син простого югославського човняра, він був тулий і несприйнятливий до навчання. Тільки випадково виявився єдиний його дар — уміння грати в шахи. Юнак швидко прославився, вже в двадцять років став чемпіоном світу, але, «ледь піднявшись з-за шахового стола, де він не знав собі рівних, Чентовіч неминуче ставав забавною, майже комічною фігурою. Незважаючи на бездоганний костюм і ретельний манікюр, він залишався тим, ким був колись, — обмеженим, необтесаним хлопцем, який ще недавно підмітав кухню пастора. Використовуючи свій талант і славу, він намагався заробити якнайбільше грошей, виявляючи при цьому дріб'язкову і нерідко брутальну жадібність».

Чемпіона вмовили за гроші зіграти матч з шахістами-аматорами. До граючого приєднується незнайомиць, слідуючи порадам якого аматори домагаються нічиєї. От ця людина і виявляється справжнім героєм новели. Доктор Б. — виходець з родини, близької до австрійського імператорського дому. Він і його батько володіли юридичною конторою, якій таємно було довірено керувати капіталами імператорської родини. Коли Гітлер прийшов до влади, один зі службовців контори доніс на доктора Б. у гестапо. Фашисти хотіли одержати від нього інформацію про приховуваний капітал і цілий рік протримали в одиночній камері, піддаючи постійним допитах. Випадок дав йому в руки книжку — він сподівався, що це Гете чи Гомер, а виявилось що це посібник з шахів. Він був у розпачі, але потім став вчитися грати. Вивчивши всі партії напам'ять, він спробував грати проти самого себе: «Щоразу, як одне моє шахове "Я" зазнавало поразки, воно негайно вимагало в іншого "Я" реваншу». Таке «роздвоснення між чорним і білим "Я"» перетворилося в «штучно створену шизофренію». Герой почав божеволіти. Як безнадійно хворого гестапівці звільнили його й вислали з країни. На кораблі йому випала можливість вперше зіграти в шахи наяву. Однак, коли доктор Б. грав з Чентовічем, ним знову заводилася «шахова гарячка»: він поводився так, наче знаходився в тюремній камері. Божевілля було навіязане йому ззовні і залишилося з ним назавжди, як шрами від ран, нанесених людській психіці нацизмом.

Саме про нацизм, про своє відношення до цього зла і пише Цвейг у «Шаховій новелі». Божевілля нацистських розправ робить божевільними людей, що зазнали на собі владу нацизму. Війна прирікає на божевілля і все людство, змушене розділитися на чорне і біле «Я» і грати проти самого себе.

Драматургія. Розпад Австро-Угорщини, поразка у війні, перехід Австрії в нову політичну якість, а надалі інфляція, криза привели до серйозного психологічного зламу. Зруйнувались вікові традиції і Австрія, яку Стефан Цвейг називав «зануреним у сон замком», прокинулася: потрібно було все починати заново. Втім, зовні змінилося небагато: з фронтів приїжджали у той самий «веселий» Відень, таким же залишався центр культурного життя столиці, квартал

Херренгассе з його затишними маленькими кав'ярнями — могло здатися, що нічого не відбулося. Офіційна публіцистика і надалі оспівувала улюблене місто Відень. Франца Йосифа, віденське Бароко і Віденський ліс, але безтурботність була насправді відмовою бачити нове, принесене 1918 роком. Вціпілі у війні розуміли, що одержують в духовну спадщину руїни — і пред'явили рахунок попередньому поколінню, яке спочатку затагло батьківщину до світової бойни, а згодом привело її до поразки.

Сприйняття світу як хаосу, бурхливий протест проти покоління батьків у мистецтві знайшли вираження в *експресіонізмі**. До гнівного протесту проти війни і капіталістичної держави, які складали бунтарський пафос експресіонізму на його батьківщині, у Німеччині, в Австрії додавалася ненависть до Каканії, як назвав імперію Габсбургів Роберт Музіль. Каканія, світова війна, неврівноваженість післявоєнного часу бачилися експресіоністам у злії і нерозривній єдності. Співчуття до людини сполучалося з лютою ненавистю до імперії, що перестала існувати фактично, але залишила свою пагубну спадщину у вигляді хаотичних уламків віджилих форм суспільного буття.

На рубежі 1910-20-х рр. одним із самих яскравих виразників радикального експресіонізму був Франц Верфель (1890-1945). Поряд з Кафкою, М. Бродом і Г. Мейрінком він входив до празької школи німецької літератури. Головний драматургічний твір Верфеля — трилогія «Людина з дзеркала» (1920), яку часто називають експресіоністським «Фаустом». Герой п'єси Тамал, якого, як Фауста, через світи і простори веде подоба Мефістофеля, приходить до пізнання самого себе, до визначення свого місця в житті. Тамал позбавлений виняткової обдарованості, універсальності Фауста; у ньому таяться підлі риси, не відомі герою Гете. Верфель показує, що в душі звичайної людини йде боротьба високих і низьких початків. Низькі початки сильні, темні інстинкти наступають на людський розум, необхідно вести постійну боротьбу з собою, щоб прийти до перемоги духовності. Своє життя Тамал починає як типово експресіоністський герой. Ненависть до сучасної цивілізації змусила його втекти від людей, які мучать одні одних в кам'яних катівнях капіталістичного міста. У далекому гірському монастирі хоче Тамал провести решту днів, тут сподівається він знайти спосіб бути корисним людям, «запалити радість в їхніх серцях». Але настоятель не приймає Тамала. Потрібно витримати всі випробування і спокуси життя, щоб одержати право на *анакоретство**. Під час сну у монастирській келії і здійснює герой шлях до самого себе. Дивовижні напівказкові країни проходять в сні Тамала, міняються картини екзотичного Сходу. Персонажі, що з'являються на його шляху, позбавлені імен власних, вони називаються Батько, Друг, Священик. Таким чином, історія Тамала, звільнена від характерних деталей, — це узагальнена історія людини в сучасному Верфелю світі.

У сновидіннях Тамала супроводжують Чернець і Дзеркальна Людина. У символіці Верфеля дзеркало — безодня людської душі, те, що знаходиться за гранню видимого, внутрішній незбагнений світ людини. Людина з дзеркала надзвичайно схожа з героєм, тільки вдягнена «більш крикливо». Це — двійник Тамала, матеріалізоване втілення схованих поривів героя, його внутрішнє «Я». Всьому хорошому, що прагне зробити Тамал, пручається Дзеркальна Людина: добрі спонукання обертаються злом і Тамал учиняє злочин за злочиним; схильність до них вирвалася назовні, втілена в страшному двійнику. Герой убиває власного батька, щоб заволодіти його грошима, спокушає наречену друга, а потім кидає її з дитиною. Докори сумління змінюються новими нелюдськими вчинками.

Глибокий зміст несе сцена в казковій долині, де герой, у черговий раз натхненний можливістю здійснити подвиг, робить спробу звільнити народ від Чудовиська, тирана країни. Але одного пориву мало — вбите Чудовисько воскресає і повертається в долину. Тамалові не дано «знищити світове зло», бо людина, охоплена егоїстичними прагненнями, відзначена стількома пороками, не може стати спасителем народу. Тільки справжнє розкаяння приво-

дить до оновлення. І чим глибше каяття героя, тим більш далеким стає двійник. У третій частині трилогії Тамал і Дзеркальна Людина існують самі по собі. Тамал карає себе, мандруючи обшарпанцем по країні, працюючи на судноверфі, а в цей же самий час процвітає в образі то мільонера, то принца якоїсь держави Людина з Дзеркала, благополучна, цілком обуржуазнена. У фіналі трагедії Тамал вершить суд над собою й від виголошеного ним самому собі смертного вироку починає зменшуватися на очах глядача Дзеркальна Людина, а потім і зовсім зникає. І тоді пробудженого героя урочисто присвячують у ченці, утверджуючи перемогу добра, що здійснилася в ньому. Правда, Верфель не впевнений в остаточності такої перемоги. Тому-то, перш ніж зникнути, Дзеркальна Людина звертається до глядачів зі словами: «Я — найнеобхідніша частина вас самих. Я завжди буду у вас». Темний двійник невігубний в людині — у ній завжди поруч з самими благими намірами будуть сусідити честолюбство, користолюбство, жадання влади, заздрість, міщанство.

Трагізм міжвоєнного двадцятиліття з великою силою відгукнувся у творчості Едена фон Хорвата (1901-1938). Син угорського дипломата, він провів дитинство і юність в переїздах: Белград, Будапешт, Мюнхен, Пресбург — міста, де майбутній драматург жив і вчився. Тому інтернаціональне почуття ніколи не залишало Хорвата: називаючи себе «типичним австро-угорським змішанням», він пишався своєю «безрідністю», бо саме вона робила його «духовним австрійцем». Неспокійна суспільна атмосфера кінця 1920-х рр., коли вулицями міст вже марширувала нацистська наволоч, відтворена у п'єсі «Італійській ночі» (1930). Дія відбувається в маленькому провінційному містечку Німеччини, де явно визначилися два політичні угруповання — фашисти і республіканці. Герой п'єси, соціаліст Мартін, марно закликає до пильності, до озброєння проти фашистських молодчиків. Недалекглядність і філістерська байдужість властиві не тільки міським обивателям, але і товаришам Мартіна. Вони недооцінюють небезпеку, для них важливіше відсвяткувати сьогодні за всіма правилами свято, «італійську ніч», — веселий карнавальний хід. Святкова ніч стає ніччю жорстокої сутинки. І хоча перемога у вуличній бійці залишилася за Мартіном і його товаришами, читача не залишає відчуття тривоги. «Якщо так піде і далі, в один прекрасний день ми прокинемося у священній римсько-муссолінієвській імперії», — говорить один з героїв. Не менш істотним є й те, з якою презирливою іронією змальований власник трактиру Йозеф Ленінгер. Спритно надаючи приміщення то одному, то іншому угрупованню, він — один з тих дрібних буржуа, що проклали дорогу нацизму.

«Казки Віденського лісу» (1931) — один з найбільш значних творів драматурга. На окраїні Відня, на романтичному фоні руїн замку, під ніжні звуки вальсів Штрауса, поблизу «прекрасного Блакитного Дунаю» розгортаються події п'єси. Дівчина Маріанна, що відмовилася від вигідного для неї шлюбу заради любові, покинута коханим. Позбувшись засобів до існування, вона проходить через принизливі виступи в кабаре, переживає смерть дитини, поки, нарешті, зломлена горем, не погоджується з'єднатися з колишнім нареченим, таким же люблячим і відданим, як і раніше. У фіналі герої і героїня віддаляються, обійнявшись, у глибоку сцену, а в повітрі дзенькає гомін і гул, наче небесний струнний оркестр грає «Казки Віденського лісу» Йоганна Штрауса. Мелодраматичний сюжет і благополучний фінал на ділі, однак, повні іронії. Відверто наївна ситуація несе в собі велике значеннєве навантаження: завдяки їй контрастніше, яскравіше відкриваються аж ніяк не мелодраматичні зло і розбещеність оточуючого героїно середовища.

Під незворушній шерех хвиль блакитного Дунаю провадяться настільки ж незворушні розмови про закономірність, навіть необхідність воєн. Уми отруєні нацистською ідеологією. Австрія — на порозі нацизму. Серед персонажів п'єси немає жодного, здатного зробити йому гідний опір. Чиста, прекрасна Маріанна недостатньо сильна для цього. Її люблячий наречений, м'ясник Оскар, примітивний і байдужий до усього, крім своєї справи і своєї нареченої.

Альфред, коханий Маріанни, — жалюгідний нікчема, здатний тільки до *демагогії**. І вже цілком підготовлений до сприйняття нацизму студент Еріх. А батька Маріанни навіть професія хазяїна іграшкової крамниці не звільняє від цинізму і діляцтва: після однієї війни напередодні іншої в його крамниці жваво йде торгівля олов'яними солдатиками, причому особливим попитом користуються коробки з тяжкопораненими й убитими.

В останніх своїх творах Хорват поміщає якогось відомого літературного персонажа в інші обставини, сучасні або такі, що містять асоціації з сучасністю — і порушує наші звичні уявлення про нього, показуючи, як суспільна ситуація може в корені змінити людину. У драмі «Дон Жуан приходить з війни» (1936) людина на ім'я Дон Жуан восени 1918 р. приходить додому з окопів. Війна змінила Дона. Колись він був легковажним, але тепер зберігає спізналу вірність своїй раніше покинутій коханій і все коротке післявоєнне життя проводить у пошуках її. У лихоманці інфляції, у післявоєнній розрусі і плутанині десятки неприкаяних жінок вішаються йому на шию, змушуючи виконувати роль, визначену легендою. А він втомився і тужить, він нездатен захопитися жодною з них — його можна було б назвати Дон Жуаном «загубленого покоління». Легендарний серцеїд у Хорвата постійно хапається за серце — він хворий, у нього бувають серцеві приступи. Але вирватися за межі того, що складає для всіх поняття «Дон Жуан», йому так і не вдається. Кохана давно померла. Так і не знайшовши задоволення, він замерзає в снігу на її могилі.

Серед драматургів, чий творчий розквіт припадає на міжвоєнне двадцятиліття, найвизначніше місце займає Франц Теодор Чокор (1885-1969). Офіцером Австро-Угорської армії він пройшов всю Першу світову війну. Свій творчий шлях він починав як експресіоніст, але незабаром відійшов від нього. У рамках течії «нової діловитості» відбувалося в 1920-х рр. становлення реалістичного методу Чокора. У 1936 р. він виступив з п'єсою «Третє листопада 1918 року», в якій визнав за необхідне ще раз повернутися до знаменної історичної події, коли було підписане перемир'я і перестала існувати імперія Габсбургів. У горах, недалеко від лінії фронту, розташований санаторій для видужуючих після поранення. Більшість з тих, що знаходяться в ньому могла б уже знову взяти участь у боях, але санаторій відірваний від зовнішнього світу. Через сніжні замети порушений телефонний і телеграфний зв'язок, давно вже немає звісток з фронту. Штучно вихоплені з життя, з військових буднів, герої п'єси віддані самим собі, один одному, своїм думкам. Звідкись здалеку доносяться постріли, війна стрімко котиться до кінця, а люди в гірському санаторії вперше за чотири роки окопного існування одержали можливість зупинитися і задуматися, осмислити своє відношення до війни, задати питанням, чиї інтереси вони дотепер захищали.

Перед нами лікар, молоденька сестра і дев'ять їхніх пацієнтів, серед яких — поляк, серб, чех, угорець і австрієць. З'єднавши під одним дахом представників різних народів, драматург створив свого роду модель монархії Габсбургів, якою вона була в Першій світовій війні. У розмовах героїв про війну і мир розкривається розгубленість, втома, гірката усвідомленої поразки. Навіть такі, як чех Сокаль, що раділи спочатку фронту (там добре годували), усвідомили поступово жорстокість безглуздої боїні, її вигідність правлячим колам. Нікого вже не приваблює можливість загинути героїською смертю. Кожного тягне в рідні місця, до родини і мирних занять. І от у цю атмосферу ідейного розброду, коли ніхто вже не відчуває себе учасником загальної справи, вривається повідомлення про підписання капітуляції і розпад імперії. Його приносить матрос-комуніст Петро Качук.

Для тих, що зібралися у вітальні санаторію така звістка — потрясіння. Серб Ціровіч зриває з себе погони — нарешті можна зізнатися, що для нього Австро-Угорщина мертва давно. Та й для інших капітуляція — лише підтвердження їхніх передчуттів. Люди прощаються один з одним, тепер у кожного один шлях — додому. І тільки австрієць полковник Радозін марно намагається відродити в душах чуття єднання, яке ще недавно зіграло їх. Поняттю батьків-

щини, що ожило у свідомості героїв, Радозін протиставляє поняття Вітчизни, спільної для всіх народів, що населяли імперію Габсбургів. Її розпад для Радозіна — кінець усієї Європи, адже Австро-Угорщина була її духовним центром. Людей, що розбігаються, полковник намагається об'єднати, закликаючи продовжувати боротьбу. Але один з них запитує: «Ви збираєтеся боротися до кінця за країну, якої вже немає?» І зневірений у можливості переконати недавніх співвітчизників, вражений тим, як на очах розпадається велика спільність народів, полковник кінчає з собою.

Матрос Качук і полковник Радозін уособлюють собою протилежні розуміння причин розпаду монархії Габсбургів. Комуніст Качук бачить історичну закономірність подій. Для нього 3 листопада — день торжества справедливості, розплата імперії за жорстокий утиск народів, що її складали. Відкидаючи штучну спільність різних націй, підлеглих одному монарху, Качук закликає до іншої спільності — до єднання в класовій боротьбі. Він упевнений в остаточній перемозі революційного народу. Натомість полковник Радозін захищає історично мертву ідею. Підкреслюючи це, Чокор, однак, віддає данину поваги шляхетності героя. Радозін надихався високою і прекрасною вірою в інтернаціональну згуртованість людей. Драматург співчуває йому і змушує відчутти значущість особистості полковника. Урочисті похорони Радозіна — це символічне прощання зі старою Австро-Угорщиною.

Але смерть Радозіна для Чокора не може стати розв'язкою конфлікту, що лежить в основі драми. Самогубство полковника стало поштовхом до остаточного розпаду спільноти героїв. Не дано об'єднати їх і Качуку. Поляк Камінський, італієць Ваніні, угорець Орвані й інші не здатні надихнутися революційними ідеями комуніста. У спустілому санаторії залишаються двоє: серб Ціровіч й австрієць Лудольц. Відчуття себе австрійцем, поляком, сербом, італійцем, зв'язаним тільки зі своєю батьківщиною, провадить до народження нових драматичних зіткнень і конфліктів, цього разу — між народами. Війна закінчилася, але для Ціровіча і Лудольца вона продовжується (на Балканах війна між Австрією і Сербією продовжувалася і після підписання перемир'я 1918 р.). Тому як би не мріяв Лудольц про мирне життя, тепер він — насамперед австрієць і вважає себе зобов'язаним вступити у війну за свою батьківщину. А це означає необхідність стати ворогом Ціровічу. Друзі, зв'язані узами фронтового братерства (колись Лудольц врятував у бою життя Ціровічу), вони відтепер — представники ворогуючих націй. І тепер офіцерський обов'язок Лудольц бачить у боротьбі з недавнім другом. Прощальні обійми друзів передують вогню, який відкриває австрієць по сербу; той, хто врятував життя забирає його! Лемент душевного болю, що вирвався в Лудольца, і його ж кулеметна черга вінчають чокорівський реквієм по старій монархії.

3. Культура Франції кінця 1910-30-х рр. Франція в складі Антанти була одним з основних учасників Першої світової війни, що завершилася вигідним для французів *Версальським мирним договором 1919 р.** У першій половині 1920-х рр. країною керували націоналісти, що розраховували вирішити всі проблеми післявоєнної відбудови за рахунок німецьких репарацій. Однак Німеччина не могла виконати своїх зобов'язань і французький уряд вдався до введення військ до Рурської області, що викликало зарозу воєнного конфлікту і цілковито зруйнувало фінансову рівновагу. У зв'язку з цим на виборах 1924 р., незважаючи на розкол лівих сил на ворогуючі комуністичну і соціалістичну партії (1920), соціалісти змогли одержати більшість місць у парламенті і посприяли нормалізації відносин з Німеччиною. Незабаром розпочалось піднесення виробництва, яке тривало до кінця 20-х рр. Втім, на початку 30-х рр. *«Велика депресія»** боляче вдарила по французькій економіці й викликала масове безробіття. Одночасно зросла зароза з боку нацистської Німеччини, швидке переозброєння якої і захоплення Рейнської області являли собою вже пряму військову зарозу. У країні розгорнувся масовий робітничий рух, на ґрунті якого комуністи об'єдналися з соціалістами і утворили Народний фронт (1934), що на виборах 1936 р. здобув рішучу перемогу. Уряд Народного фрон-

ту заборонив фашистські організації й ужив заходів для оздоровлення економіки і покращення становища трудящих (зниження банківського проценту на позики, запровадження 40-годового робочого тижня, оплачуваних відпусток та ін.). Однак, внаслідок непримиренних розбіжностей між соціалістами і комуністами Народний фронт у 1938 р. розпався, до влади повернулися буржуазні партії, що провадили «політику умиротворення» Гітлера, яка закінчилась повним крахом Франції у 1940 р. та її окупацією німецькими й італійськими військами.

Література. Ще під час Першої світової війни й у перші післявоєнні роки у французькій літературі утверджується *авангардизм**, видатним представником якого був всесвітньо відомий письменник Марсель Пруст (1871-1922), автор епопеї у 15 томах «У пошуках втраченого часу» (1913-1927). Це психологічний і філософський роман, основні ідеї якого розкриваються на фоні детального опису побуту і нравів французького панівного класу кінця XIX — поч. XX ст. Окремі його томи виходили у світ ще за життя письменника, але літературною подією міжнародного значення стала посмертна публікація роману у завершеному вигляді, оскільки лише тоді його ідейна сутність і формальна довершеність стали зрозумілими повністю. Хоча його роман є класикою літератури «*потоку свідомості**», Пруст був далекий тим напрямком авангардизму, що заперечували класичну спадщину й відмежовувалися від неї. У рамках того соціального середовища, до якого належать всі його персонажі — представники так званого «вищого товариства», письменник з іронією, а іноді і в плані сатиричного гротеску створив багату портретну галерею. У романі є височки з буржуазних сімей і родовита знать. Одні персонажі вульгарні, інші володіють бездоганною добірністю манер, але всі вони однаковою мірою провадять порожнє, безглузде життя, а в поведінці й розмовах кожного з них просвічує злиденність думок і почуттів, навіть якщо вони і намагаються вести бесіди на інтелектуальні теми або прикидатися сентиментальними. Усі ці люди вкрай егоїстичні, їх взаємини фальшиві.

Хоча критичні спостереження Пруста не виходять за межі вузького і замкнутого середовища, основна і принципова відмінність його роману від реалістичного не в обмеженості соціального кругозору, а в самому творчому методі письменника. Пруст не мав наміру зображувати явища зовнішнього світу в їх об'єктивній сутності і причинних взаємозв'язках. Він поставив перед собою іншу задачу: показати, як реально факти і події переломлюються в суб'єктивному сприйнятті окремої людини (у даному випадку героя роману), стаючи для нього об'єктом спочатку безпосереднього враження, а потім спогаду. Тому сюжет роману «У пошуках втраченого часу» — це безперервний потік емоцій і викликаних ними роздумів, які вільно народжуються у свідомості головного персонажа — Марселя. Автор дав героєві не тільки своє ім'я, але і багато особливостей власного характеру і біографії. Марсель, як і він сам, любить і розуміє мистецтво, з ніжністю згадує рідний дім у тихому патріархальному містечку, дитячі роки, свою першу юнацьку закоханість. Йому огидне дозвільне існування людей, з якими йому доводиться зустрічатися. Але він сам — натура бездіяльна, цілком занурена у свій духовний світ.

З потоку спогадів Марселя виключений будь-який організуючий початок. У романі відображені лише чергування фрагментів різноманітних вражень, що мимоволі і неспинно заповнюють його внутрішній світ. Події розгортаються в романі не за хронологічного або логічного послідовністю, а в міру того як вони за випадковою асоціацією раптово спалахують в його свідомості. Внаслідок цього порушується історична перспектива, зникають пропорційні співвідношення між істотними і незначним, наприклад, між подіями політичного масштабу і дрібних деталей приватного життя. Власне кажучи, притаманний Марселєві асоціативний характер мислення і визначає стиль роману. Кожен з персонажів, епізодично виникаючи з різних приводів у спогадах Марселя, позбавлений цілісності характеру, непостійні і його зовнішні

ознаки. Від одного тому до іншого міняється і сам герой, оскільки рух часу спонукує його багато в чому розчаруватися, багато що переоцінити.

Як це видно із самого заголовку, проблема часу займає у філософській концепції роману велике місце. Марсель, а разом з ним і сам автор, схильний вважати життя, проведене серед безглуздой суєти «вищого товариства», «втраченим часом». Але коли безпосередні враження перетворюються в спогади, свідомість яки фільтрує все пережите, оскільки пам'ять, згідно Пруста, перетворює і поетизує минуле. Письменник вважав процес спогадів важливішим за реальне життя, а вищий прояв людської пам'яті бачив у безсмертних творах мистецтва, що, втілюючи минуле в художніх образах, зберігають його навіки. Пам'ятки стародавньої архітектури, яскраві деталі музичних, літературних і живописних творів асоціативно виникають на багатьох сторінках роману разом з іменами тих, хто ці твори створив. Тема переваги пам'яті над живим враженням і високого мистецтва над швидкоплинністю і засміченістю життя з особливою наочністю розкривається в заключному томі роману «Знайдений час». У цьому томі Марсель знаходить сенс існування в літературній творчості: тут наплив його безладних спогадів гармонійно зливається з діяльністю інтелекту, яку він осмислює і втілює в художньому слові.

Кілька яскравих сторінок історії французької літератури пов'язані з *дадаїзмом** і *сюрреалізмом**. Одним з основоположників і провідним пропагандистом останнього був Андре Бретон (1896-1966), поет, есеїст, критик, видавець. Ще будучи студентом-медиком, він зацікавився природою психічних захворювань, натомість читання праць З. Фрейда відкрило йому ідею підсвідомого. Пройшовши через захоплення психіатрією і символістською поезією, Бретон приєднався до руху дадаїстів. Разом з друзями він заснував журнал «Litterature», на сторінках якого опублікував першу сюрреалістичну пробу автоматичного письма — «Магітні поля» (1920). У 1924 р. Бретон у «Маніфесті сюрреалізму» визначив його як «чистий психічний автоматизм, призначений для вираження дійсних процесів мислення. Це диктає думки, вільної від усякого контролю з боку розуму і будь-якої естетичної і моральної упередженості».

Сюрреалізм прагнув до стирання границі між сном і дійсністю, розумом і божевіллям, об'єктивністю і суб'єктивністю. У романі Бретона «Надя» (1928) епізоди повсякденного життя зливаються зі спотвореним їх сприйняттям. У книгах «Сполучені посудини» і «Божевілля любов» досліджується зв'язок між сном і явою. У 1930-і рр., коли сюрреалізм як інтелектуальний рух виявився втягненим у політику, Бретон вступив у комуністичну партію. В другому «Маніфесті сюрреалізму» (1930) Бретон розглядає філософський зміст сюрреалізму і знаходить у ньому споріднені риси з марксизмом-ленінізмом (у його троцькістському тлумаченні). У 1935 р. він порвав з комуністичною партією, однак залишився прихильником троцькізму. У 1938 р. разом з Л. Троцьким Бретон організував у Мексиці Федерацію незалежного революційного мистецтва.

Найвидатнішим поетом сюрреалізму був Поль Елюар (1895-1952). Майже всі його вірші — це спроби передати в ліричному видінні «інший світ», за межами реальності. Серед його поетичних книг 1920-30-х рр. — «Умирати від того, що не вмираєш», «Місто скорботи», «Саме життя». Разом з Бретоном він випустив свого роду «дослідження підсвідомого» під назвою «Непорочне зачаття» (1930), яке являє собою спробу відтворити словесний образ різних типів божевілля. Пізні вірші Елюара, написані під час окупації Франції нацистами свідчать про його частковий відхід від «чистого мистецтва» убік політичних і соціальних тем — збірки «Гідні жити», «Віч-на-віч з німцями», «Нещастя безсмертних» (1945).

Під час Першої світової війни і в міжвоєнний період нові імпульси для розвитку одержав реалізм. Важливий етап почався в цей час у творчості Ромена Роллана (1866-1944), лауреата Нобелівської премії 1915 р. Він виступив зі збірником антивоєнних статей «Над сутичкою» (1915), за що був оголошений антипатріотом. Рисами інтенсивних ідейних і художніх шукань

відзначена його повість «П'єр і Люс» (1918) і роман «Клерамбо» (1920). У них письменник, заперечуючи милітаризм, зображає війну як божевільну криваву бойню. Змушений мешкати у Швейцарії, Роллан захоплюється ідеями ненасильства індійського політика Махатми Ганді і письменника Рабіндраната Тагора. Згодом це переростає у стійкий інтерес до філософії і релігії Індії. Втім, зароза нацизму змушує письменника відмовитись від своєї позиції «над сутичкою». У 1922-33 рр. він випустив монументальну серію романів «Зачаклована душа», в яких, описуючи життя Європи в період зародження нацизму, аналізує, яким чином «зачаклована» ілюзіями буржуазної цивілізації людська душа поступово звільняється з цього полону. Коли головна героїня твору Аннета Рів'єр всупереч суспільній думці визнає свою незаконнонароджену сестру, народжує поза шлюбом сина Марка, рятує під час війни німецького солдата — вона бунтує проти антигуманих і лицемірних моральних норм буржуазного суспільства, за яким приховується ксенофобія і расизм — живильний ґрунт для нацизму.

Серед творів нових письменників-реалістів одне з видних місць зайняла багатотомна епопея Рожé Мартен дю Гара (1881-1954) «Родина Тібо» у 8 т. (1922-1940). Вона примикає до «родинних» епопей початку ХХ в. («Будденброки» Т. Манна, «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі), але їй істотно відрізняється від них. Там у центрі оповідання — історія одного роду, що розкриває деградацію буржуазного класу; у Мартен дю Гара інший задум. Оповідь про братів Тібо закономірно переростає в широку історичну панораму, що включає дослідження причин виникнення світової війни 1914-1918 рр. Війна вторгається в долю героїв як доля. У той же час стихія війни, спрямовуючись похмурих абсурдом проти мільйонів людей, ставить на порядок дня питання про контроль над ходом історії, оволодіння її таємницею. Керувати подіями, не опиняючись у них в полоні, провидіти розвиток історії — така проблематика роману.

Своєрідним спадкоємцем реалізму Бальзака і Золя виступив на початку 1920-х рр. Франсуа Моріак (1885-1970). Але якщо для Бальзака чи Золя було характерним зображення висхідного шляху буржуазного підприємця, то Моріак звичайно показує своїх героїв у zenіті їх матеріального благополуччя. Тема грошей одержує в його творчості нове рішення. Якщо для персонажів літератури ХІХ ст. гроші були могутнім важелем, що давав їм майже необмежену владу над суспільством, то для героїв Моріака вони стають вже їх владарем, що підкорює їх собі; нездоланих пут грошей люди ХХ ст. скинути не в силах. В яке кромішнє пекло може часом перетворитися буржуазна родина під впливом грошей, показує кращий твір Моріака — роман «Клубок змій» (1932). Написаний у формі щоденника-сповіді героя, роман буквально зриває маски з освячених багатівіковими традиціями сімейних відносин. У «добропорядній» буржуазній родині усі ненавидять один одного, прагнуть обдурити й принизити. Спроби вирватися з цього побудованого на купівлі-продажу суспільства нерідко приводять героїв Моріака до злочину. Так, Тереза Дескейру, героїня однойменного роману (1927), лише ціною замаху на життя чоловіка добивається жаданої свободи. Для Моріака безперечною є ілюзорність і безперспективність боротьби проти світу, побудованого на грошах, закони якого представляються письменнику загальними й обов'язковими. Тому в наступному романі про Терезу Дескейру — у «Кінці ночі» (1935) героїня, опинившись на свободі, залишається самотньою, приреченою на повільне вмирання. У розкритті психології героїв Моріак багато в чому йде дорогою Марселя Пруста.

Глибоким, правдивим і разом з тим романтичним, пронизаним світлою мрією про братерство і щастя людей була творчість Антуана де Сент-Екзюпері (1890-1944). Його порівняно невелика літературна спадщина (романи «Південний кур'єр», «Нічний політ», «Земля людей», «Військовий льотчик», кілька новел, філософська казка «Маленький принц», статті і репортажі) донині благотворно впливає на розвиток гуманістичної літератури у Франції і далеко за її межами.

До початку 1930-х років завдяки діяльності письменників-комуністів у Франції склався великий табір прогресивних літераторів, що боролись за мир і демократію, проти загрози нацизму. У змікненні передових письменницьких сил особливо великі заслуги Анрі Барбюса (1873-1935). У його довоєнних романах («Благаючі», «Пекло») і збірках віршів («Плакальниці») ще сильно відчувався вплив натуралізму і символізму. Пішовши на фронт, письменник навчав бачив жах і безглуздість кривавої бойні, яку шовіністи всіляко прагнули оточити ореолом героїзму. Так народилася чудова книга Барбюса «Вогонь. Щоденник одного взводу» (1916) — роман не тільки про жахи війни, але насамперед про людину на війні, про те, як людина перемагає війну у своїй свідомості і готується до відкритої боротьби проти неї. «Перетворення цілковито неосвіченого, цілковито подавленого ідеями і забобонами обивателя і масовика в революціонера саме під впливом війни показане надзвичайно сильно, талановито, правдиво», — писав В.І. Ленін про роман Барбюса. Ця книга — етапний твір, що поклав початок складанню методу *соціалістичного реалізму** у Франції. На цей шлях вступають Поль Вайян-Кутюр'є, Леон Муссінак, Жан-Рішар Блок, Жан Фревіль, Луї Арагон та інші. У центрі їх уваги боротьба робітничого класу, гострі класові зіткнення, становлення революційної свідомості в масах. Такими є романи «Важкий хліб» (1937) Фревіля, «Заборонена демонстрація» (1935) Муссінака, «Сталь» Андре Філіппа, «Велика боротьба» (1937) Трістана Ремі. Такими є перші томи епопеї «Реальний світ» Арагона — «Базельські дзвони» (1934) і «Багаті квартали».

Театр. Знаменитий режисер і актор Жак Копо (1879-1949) у 1913 р. відкрив власний театр під назвою «Старий голуб'ятник». В канун Першої світової війни він поставив спектакль «Ніч королів» за комедією Шекспіра «Дванадцята ніч». У цій вишуканій постановці режисер наче передбачив кінець того періоду в історії культури, який французькою називався «la belle époque» («прекрасна епоха»), і прихід похмурого ХХ століття. З початком війни була оголошена мобілізація і театр закрили. У 1915 р. вцілілі актори зібралися навколо учителя і Копо вивіз їх на село — подали від Парижа. Так він хотів виховати творчо мислячого актора, щоб ставити кращі твори світової драматургії. «Вся оригінальність нашої інтерпретації, — заявив режисер, — буде витікати з глибокого знання тексту». Такий підхід дозволив «Старому голуб'ятнику» здійснити епохальні постановки п'єс Мольєра, Клоделя, Гоголя. Правда, сам Копо скоро покинув своє дітище, побачивши в ньому тенденцію до комерціалізації.

Учні Копо Луї Жуве і Шарль Дюллєн разом з відомими режисерами Гастоном Баті і Жоржем Пітобєвим у 1926 р. вирішили об'єднати свої театри і таким чином утворили корпорацію із спільними фінансами, управлінням, афішею і рекламою, яка одержала назву «Картель». Його творча діяльність знаходилася в опозиції як до цитаделі класичних традицій — театру «Комеді франсез», так і до буржуазно-розважального бульварного театру. Головним гаслом і естетичною програмою «Картелю» було художнє оновлення, але не авангардистське, а сперте на традицію, з більшою турботою про гармонію і красу, з пошуками витончено інтелектуального стилю. Найважливіше досягнення «Картелю» полягало в тому, що була зруйнована одна із самих стійких традицій французького театру, у силу якої репертуар складався майже винятково з творів французьких драматургів, класичних і сучасних, тоді як закордонні класики звичайно йшли в переробках чи стилізованих перекладах. Діяльність «Картелю» зблизила французьку сцену з творчістю найбільших європейських драматургів ХХ ст. — Чехова, Піранделло, Шоу, творчість яких вплинула на французьких драматургів і на французький театр у цілому. Разом з тим «Картель» допоміг висунутися плеяді чудових французьких драматургів, чії п'єси не з'являлися на сценах академічних чи бульварних театрів. Наприклад, у 1943 р. була поставлена антинацистська п'єса Жана Поля Сартра «Мухи», яка прямо закликала народ до боротьби з німецько-нацистськими загарбниками. Самим талановитим з режисерів «Картелю» був Шарль Дюллєн (1885-1949). Його психологічно поглиблена майстерність (як актора і як режисера) мала на меті звільнити театральну творчість від натуралізму, а також

від декадентських елементів, що дісталися театру у спадщину від «прекрасної епохи». Велике значення стосовно цього мала постановка Дюлленом «Скупого» Мольєра (1936).

Луї Жувé (1887-1951) створив яскраві сценічні інтерпретації драматургії Жана Жіроду з її гострою проблематикою, грою інтелекту, парадоксальними ситуаціями. Самою знаменитою стала постановка п'єси «Троянської війни не буде» (1935). Антична тема долі звучить тут сучасно і насторожуючи. Марні спроби головних героїв п'єси: і мудрий Пріам, і обережний Одисей, і пристрасний Гектор, і навіть спустошена і холодна Єлена прагнуть врятувати світ від крові і жаху, але смерть висить над ними як доля; істерична витівка прагнучого війни жерця, п'яний розгул грубого Аякса в останньому акті приводять до невідворотного результату — Троянська війна буде! Виступаючи також як актор, Жуве у ролях мольєрівського репертуару, завдяки своїй відточеній майстерності словесної виразності, очистив французьку класичну традицію від застарілих умовностей співучої декламації, від формалістичного абстрактного розуміння сценічної «краси».

У 1930-х рр. на французькій сцені з'являються твори Жана Анюя (1910-1987). Успіх драматургу принесла п'єса «Пасажи́р без багажу» (1937), за якою пішла «Дикунка» (1938). Пізніше Ануй об'єднав їх у цикл-збірник «Чорні п'єси» (1942), додавши драму «Єврідіка» (1942). У цих п'єсах жорстко обкреслений бездуховний світ, в якому достоїнство особистості, її цінності і надії зазнають поразки, а прекрасне приречене на загибель. Молодий драматург зумів відобразити долю цілого покоління молодих французів, що не могли прийняти банального міщанського існування.

Кінематограф. У 1920-30-х рр. розквітає французький кінематограф. Режисер Жан Ренуар (1894-1979) перший свій фільм «Донька води» (1924) повністю зняв на природі; залиті сонцем пейзажі нагадують полотна художників-імпресіоністів. Властиве Ренуарові відчуття єдності й різноманітності життя виразилось у фільмі «Велика ілюзія» (1937) — історія втечі трьох французьких військових з німецького полону. Образи героїв забарвлені класово і національно — це аристократ, пролетар (його грає Жан Габéн) і банкір-єврей; вони зібрались разом тільки завдяки винятковим воєнним обставинам. У кожного з них свої соціально визначені нрави, заботони й етикет, тому втупити один з одним у контакт їм дуже непросто. Ось ця тема подолання бар'єрів між людьми і стала центральною у фільмі. Оскільки дія відбувається під час війни, то патріотичні почуття героїв розжарені. Однак, варто їм трохи охолонути, щоб зрозуміти просту істину: всі вони люди і людське взаєморозуміння вище ненависті і ворожнечі.

Другим видатним режисером був Рене Клер (1898-1981). Бешкетний, іронічний, наповнений трюками «Антракт» (1924) здобув визнання в авангардистських колах. Фільм починається монтажем забавних атракціонів: надуваються і здуваються повітряні кульки у вигляді людських голів, миготить карусель, двоє чоловіків грають у шахи і в смішний шевелюрі одного з них спалахує сірник. Чергування мало пов'язаних між собою кадрів робить життєрадісне враження завдяки світлому колориту, відчуттю відкритого простору і стрімкому монтажу. Перша звукова картина Р. Клера «Під дахами Парижа» (1930) за настроєм та ідейним змістом стоїть на грані між «танцюючими» 1920-ми і прозовими 1930-ми роками, між радісною ілюзією і похмурою реальністю. Вуличний співак Альбер і бандитський ватаг Деде закохані в кокетливу і віроломну красуню Полу і в суперництві за неї проявляють всі свої фізичні і духовні якості. Фільм поетичний і емоціональний, однак любовна історія розгортається на фоні непривабливої, часто потворної дійсності.

Взагалі, більшість французьких картин 1930-х рр. розповідають про реальне життя, але неодмінно додають до нього ліричні переживання і фантазії. Такі фільми утворили цілий напрям, що одержав назву поетичний реалізм. Головним його майстром став Марсéль Карне́ (1909-1996). Його фільми відрізняє меланхолійно-сумний погляд на життя в цілому і, разом з

тим, віра в людину: над героями часто нависає злий рок, але вони воліють загинути, ніж поступитися підлості й насильству. Кращий фільм М. Карне «Набережна туманів» (1938, створений у співтворстві з поетом Жаком Прев'єром) розповідає історію солдата-дезертира Жана, роль якого виконує видатний актор Жан Габен (1904-1974). Жан утік з армії, тому що не міг більше вбивати. Він проводить ніч у підозрілій нічліжці, зустрічається з дивними людьми, також викинутими на узбіччя життя, зустрічає ідеальне кохання і, захищаючи його, ще раз вбиває людину і гине сам.

Таким чином, фільми «поетичного реалізму» розвивали реалістичний напрямок у мистецтві, вносячи до нього, однак, елементи соціального песимізму, породженого передчуттям прийдешньої війни. Тема фаталізму, фатального приречення долі людини, звичайно трагічної, була властива творчості митців Франції 1930-х рр. і вона відповідала настроям французького суспільства, що бачило невідповідність своєї країни до важких випробувань.

Мистецтво. В архітектурі Франції міжвоєнного періоду формується *функціоналізм**, найвизначнішим представником якого був Шарль Ле Корбюзьє (1887-1965). Вже у проєкті «Будинку Іно» (1914) він у полемічно-загостреній формі виразив нові перспективи індустріально-типового будівництва (уся структура будинку складається з опор і трьох залізобетонних плит). З 1916 р. Корбюзьє заснував у Парижі, де служив управителем на заводі будматеріалів, а вільний час під впливом свого приятеля французького художника-кубіста Амеде Озанфана присвячував заняттям з живопису й теорії мистецтва. Разом вони опублікували маніфест «Після кубізму» (1918), в якому сформулювали основні положення туризму — нової течії у мистецтві, розвинуті Ле Корбюзьє у книгах «До архітектури» (1923) і «Містобудування» (1925).

Наочними маніфєстами цих концепцій стали (у галузі індивідуального житлового будівництва) вілли й особняки, аскетично-геометричні за своїми формами, зведені відповідно до принципу функціоналізму (комплекс особняків Р. Ла Роша й А. Жаннере в Парижі, 1923-34; вілла Савой у Пуассі біля Парижа, 1929-1931 та інші; до цих будівель примикав павільйон «Еспрі нуво» на Всесвітній виставці декоративного мистецтва в Парижі, 1925). У них чітко втіпилися сформульовані Корбюзьє «п'ять відправних точок нової архітектури» (будинки на стовпах-опорах, плоский дах-сад, вільне внутрішнє планування, стрічкове вікно, фасадна стіна, звільнена від опорних функцій). Ставши сенсацією авангардної моди, «будинки-маніфєсти» гостро, часом на грані іронії виразили динаміку нових ритмів життя, їхній різкий контраст зі звичною традицією, заклавши в той же час основи найважливіших будівельно-технологічних нововведень (в області скління, каркаса, облицювання, інженерних комунікацій — усе це ретельно розроблялося самим Корбюзьє).

У паризькому Осінньому салоні 1922 р. Корбюзьє представив проєкт «Міста майбутнього» на 3 мільйони жителів, запропонувавши будувати нові міста за єдиним планом, раціонально використовуючи відведену площу з метою максимального задоволення економічних і культурних потреб населення. Корбюзьє і близькі до нього архітектори-авангардисти хотіли перебороти протиріччя між комфортабельним парадним центром і убогими жителями окраїн, створити економічні і зручні стандарти будівництва, впровадити в архітектуру естетику демократичної простоти. У приватновласницькому суспільстві цей містобудівний план, що малював ідеальну картину світлого, потопаного в зелені, широко розкинутого, простого і красивого міста, був прекрасною, але незбутньою мрією. Згодом Корбюзьє і його соратникам довелося задовольнятися лише частковим здійсненням принципів, що пропагувалися ними.

Своєрідним явищем у мистецтві Франції цього часу стала так звана Паризька школа — умовне означення творчості групи художників різних країн, переважно живописців і графіків, що працювали в Парижі у 1910-1930-і рр. Для майстрів цього кола (М. Утрілло, А. Модільяні, Х. Сутін, М. Шагал та ін.) характерний своєрідний ліричний експресіонізм, в якому домінува-

ли меланхолія, споглядальна усамітненість, еротична чуттєвість. Цікаво, що серед митців, яких зараховують до Паризької школи, майже немає французів, однак, тільки завдяки цьому місту і країні їх творчість набула світового розголосу і значення.

Італієць Амедео Модільяні (1884-1920) писав: «Живопис вимагає, щоб я жив у Парижі, атмосфера Парижа мене надихає. У Парижі я нещасний, але працювати я можу тільки тут». Він зазнав впливу Тулуз-Лотрека, Сезанна, Пікассо, африканської скульптури з її грубуватопростими, але виразними формами і чистою лінією силуету. Разом з тим джерелом натхнення майстра було мистецтво рідної Італії: насамперед рисунок Ботічеллі, живопис сієнського Треченто і віртуозно складна графіка маньєристів. Рисунок в його полотнах панує над кольором: вишукані фігури обрисовані гнучкою безперервною лінією, здатною виявити і підкреслити об'єм форми. Найповніше талант Модільяні розкрився в портретному жанрі; він писав тільки людей, долі яких добре знав, немов відтворюючи свій власний образ моделі. У гостро виразних портретах Дієго Рівєри, Пабло Пікассо, Макса Жакоба, Жана Кокто, Хаїма Сутіна точно знайдені деталі, жест, лінія силуету, колірні доміанти; ключ до розуміння всього образу — завжди тонко вловлений «стан душі». В образах витонченої Л. Чеховської, ексцентричної Б. Хестінгс, мрійливої Ж. Ебютерн звучить тема людської краси, трепетної натхненності, любові. Портрети Модільяні повні особливості, то незграбної, то плавної грації, вони виразні й гостро характерні — при повній своїй бездіяльності і відсутності міміки. На його картинах шії натурниць перетворюються у лебедині, обличчя — у видовжені овали, голови граційно схиляються. А очі він звичайно залишав без зіниць. Герої портретів Модільяні, які сидять або стоять нерухомо, наче на старих фотографіях, часто показані у кутках приміщень і роблять враження безпритульності, крихкості і незахищеності перед довколишнім світом.

Настільки ж портретні *ню** Модільяні («Лежача ню з намистом», «Ню сидяча»). У них, як і в олівцевих малюнках художника або у виконаних в техніці пастелі й акварелі «Каріатидах» («Каріатида», 1909), можна відчуту руку скульптора. Як скульптор Модільяні сформувався під впливом К. Бранкузі, тяжіючи до спрощених форм і видовжених пропорцій (т.зв. «голови» з дерева, піщанику, мармуру). За життя Модільяні мав лише одну виставку; попит на його картини виник лише після трагічної ранньої смерті майстра і самотубства вслід за тим його юної дружини (роботи стали скуповувати вже у день похорон художника). Ці печальні події, а головне сама творчість Модільяні створили з його імені і долі легенду.

У долі Хаїма Сутіна (1893-1943), який приїхав до Парижа у 1913 р., важливу роль зіграла зустріч і дружба з Модільяні, який на перших порах допоміг емігрантові з Білорусії. Очевидець єврейських погромів, він дуже схожий на героїв своїх картин — безправних, убогих і самотніх. На картині «Пиріжник у блакитному ковпаку» (1923) зображений хлопчик з величезними відстовбурченими вухами. У нього видовжене серйозне личко, жалісні очі й покривно складені руки. Робочий одяг — білий халат і високий ковпак — явно завеликі для нього. Незграбність маленького кондитера ще більше підкреслюється виразністю палітри — чудовими переливами білого з блакитними тінями у складках тканини. Але вона у той же час оповиває його магічним ореолом симпатії і теплої співчуття. Сутін подовгу спостерігав за роботою паризької бойні, переміщенням червоних закривавлених туш. Ці туші стали однієї з головних тем творчості художника, а картини з їх зображенням зробили його відомим. Незвичайний інтерес до червоного — кольору крові — породив і своєрідну манеру його письма. З лютою енергією художник накладав довгі завихрені мазки, передаючи на полотні скривавлену тушу, підвішену у крамниці м'ясника («Туша бика», 1924). Цей несамовитий натиск, рівного якому немає у сучасному мистецтві, і насичені барви — червона, чорна, біла, жовта — породжують відчуття страти, тривоги, насильства, жорстокості.

Марк Шагáлл (1887-1985) був вихідцем з білоруського Вітебська; дитячі спогоди про це єврейське містечко становили одну з основних тем його творчості. Переїхавши у 1910 р. в

Париж, він близько зійшовся з кубістами — Г. Аполлінером, М. Жакобом та ін. Новаторські формальні прийоми кубізму, засвоєні за роки паризького життя, — геометризована деформація й обмеження об'ємів, ритмічна організація, умовний колір — у Шагалла були спрямовані на створення напруженої емоційної атмосфери картин. Повсякденну дійсність на його полотнах освітлювали й одухотворяли вічно живі міфи, великі теми круговороту буття — народження, весілля, смерть. Дія в картина Шагалла розгортається за особливими законами, де були сплавлені минуле і майбутнє, фантазмагорія і побут, містика і реальність. Візіонерська сутність творів, сполучена з фігуративним началом, з глибинним «людським виміром», зробила Шагалла предтечею таких напрямків, як експресіонізм і сюрреалізм.

З осені 1915 і по листопад 1917 р. Шагалл жив у Петрограді, служив в одному з військових відомств. У цей час були створені епічно монументальні типажні портрети («Продавець газет», «Зелений єврей», «Єврей, що молиться», «Червоний єврей»), картини з циклу «коханці» («Блакитні коханці», «Зелені коханці», «Рожеві коханці»), жанрові, портретні, пейзажні композиції («Дзеркало», «Портрет Белли в білому комірці»). У Вітебськ художник повернувся після Жовтневої революції. Написані у 1918 р. на батьківщині полотна «Над містом», «Вінчання», «Прогулянка» і ряд інших, розцінювані нині як вершинні його досягнення. У 1923 р. Шагалл остаточно засновується в Парижі, виконує цикл ілюстрацій до роману М. Гоголя «Мертві душі» і «Байок» Лафонтена. У 1927 р. виникла серія гуашей «Цирк Воллара» з її карнавальними образами клоунів, арлекінів, акробатів, наскрізними для усієї шагаллівської творчості. У 1920-30-і рр. художник багато подорожував по Франції, жив у Нормандії, Бретані й інших провінціях, де були створені численні роботи, натхненні місцевими ландшафтами. У 1931 р. здійснив подорож по Сирії і Палестині, пов'язану з ілюструванням Біблії. Одержані враження стали фундаментом величезного циклу, над яким художник працював майже все життя: велике число гравюр, малюнків, картин, вітражів, шпалер, керамічних скульптур, рельєфів, натхненних Біблією, склали в підсумку колосальне «Біблійне послання» Марка Шагалла. У 1933 р. твори майстра, що знаходились в Німеччині, були привселюдно спалені за наказом Геббельса. Гоніння на євреїв у фашистській Німеччині, передчуття катастрофи забарвили твори Шагалла в апокаліптичні тони: у передвоєнні і військові роки однією з провідних тем його мистецтва стало розп'яття («Біле розп'яття», 1938; «Розп'яття художника», 1940; «Мученик», 1940; «Жовтий Христос», 1941 та ін.).

4. Культура Німеччини кінця 1910-30-х рр. Для Німеччини Перша світова війна закінчилася поразкою, розрухою, скиненням імператора Вільгельма II і революційними виступами в Берліні і Баварії, а також появою загального почуття гіркоти й розпачу: *Версальський мирний договір 1919 р.** був з точки зору німців вкрай несправедливим і грабницьким. Влітку 1919 р. у Веймарі Національними зборами була прийнята конституція, згідно якої Німеччина проголосувалась демократичною парламентською республікою. В умовах загострення лівого і правого політичного радикалізму, а також росту сепаратизму й ослаблення централізму (Баварія й ін.) у Веймарській республіці у 1919-1923 рр. розвивалася галопуюча інфляція, виникла гостра економічна криза. Незважаючи на відносну стабілізацію економіки у 1924-1928 рр. за допомогою іноземних позик і кредитів, у країні наростала державна і соціальна криза, що надзвичайно посилилася на фоні світової економічної кризи 1929-1933 рр. З 1929 р. господарське життя у Веймарській республіці було паралізоване, число безробітних склало понад 6 млн. чоловік. Нацисти, що запропонували простий і привабливий вихід з ситуації, на виборах 1932 р. одержали більшість у рейхстазі і наступного року рейхсканцлером став глава цієї партії Адольф Гітлер (1889-1945), що знаменувало собою кінець Веймарської республіки і початок підготовки *Другої світової війни**.

Література. Напередодні Першої світової війни провідною течією в німецькій літературі став *експресіонізм**, що був реакцією і на самовдоволене буржуазне існування, застій у духо-

вному і політичному житті Німеччини, і на стрімкий технічний прогрес, одноманітність і штучність життя у великому місті. У центрі експресіоністичного мистецтва — людина, єдина цінність у жорсткому, механізованому світі. Серце її знівечене бездушним суспільством і вічними конфліктами духу і плоті, життя і смерті. «Природність» людини повинні були символізувати яскраві, чисті фарби, а конфліктність її існування підкреслювали кричущі колірні контрасти, ламані ритми віршів, неправильна граматики мови. Експресіоністів хвилювало взаємопроникнення смерті і життя, умирання людини. Смерть здавалася їм більш живою, ніж мертва механіка повсякденності, більш світлою, ніж муки людини на землі. Лікарні, лазарети, мори — ось образи не одного десятка експресіоністичних віршів, оповідань і картин (вірші і новели Готфріда Бенна, 1886-1956; вірші Георга Гейма, 1887-1912). Світ представлявся експресіоністам старим, струхлілим, але все-таки здатним до відновлення. Багато хто з них з наснагою сприйняв не тільки революційні події в Європі в 1917-1918 рр., але спочатку навіть Першу світову війну. Тільки у середині 1920-х рр. на зміну експресіонізму прийшов інший літературний стиль, що одержав назву «нова речовинність»*. У літературі «нової речовинності» людина постає серед оточуючих її речей, у зіткненнях із середовищем, у своїх зовнішніх («речовинних»), соціальних проявах. Одним з центральних творів літератури «нової діловитості» став роман Альфреда Дебліна (1878-1957) «Берлін, Александерплац» (1929).

Втім, реалізм зберіг свої позиції: далеко за межами Німеччини була відома творчість Томаса Манна, Генріха Манна, Ліона Фейхтвангера. Характерними рисами цих письменників стали вже в перші післявоєнні роки гострота соціально-політичної проблематики й активне творче сприйняття досвіду інших напрямків (*натуралізму**, експресіонізму, а пізніше також і *соціалістичного реалізму**). Томас Манн (1875-1955) збагатив німецьку і світову літературу творами нового жанру — філософсько-поетичними романами і новелами, в яких абстрактні наукові, соціальні, етичні й естетичні проблеми були вже не тільки предметами міркування й висловлення діючих осіб, але і власне сюжетами, безпосередніми основами образної творчості, рушійними силами розвитку долі і характерів героїв. У його романах 1920-50 рр. філософія стає дає сюжетну основу твору, а реалістичні образи дійсності стають одночасно умовними символами, алегоріями уможливленого збагнення світу.

Роман «Чарівна гора» (1924) розповідає про молодого інженера Ганса Касторпа, який, приїхавши на кілька днів до високогірного швейцарського санаторію відвідати свого приятеля, залишився там на сім років. У цьому фешенебельному закладі перебувають невиліковно хворі, тому одразу санаторій здається героєві Аїдом, а він сам — Одисеем, що спустився до «царства тіней». Разом з тим, місцеві мешканці провадять цілком світський спосіб життя: фліртують, пліткують, дуже добре харчуються і розважаються. Час від часу хтось з них помирає, і тоді його на санях спускають з гір у долину. Цей замкнений світ швидко засотує Ганса, повністю забираючи в нього смак до звичайного життя, повного радощів і печалей — незабаром він теж відчуває себе смертельно хворим. З символіко-міфологічної точки зору зіткнення з хворобою і смертю є необхідним етапом на шляху до прозріння і мудрості, що робить роман трактатом про духовну ініціацію.

На цьому шляху у Касторпа є двоє «вчителів», що уособлюють два різновиди «бісівського спокушання»: один — літератор, прогресист, прибічник науки і розуму, гуманіст, що ратує за суспільно корисну діяльність; другий — одночасно революціонер і ретроград, езуїт і терорист, запеклий противник науково-технічного прогресу. Можна припустити, що перший «учитель» уособлює стару довоєнну буржуазно-ліберальну цивілізацію, а другий є передвісником нової епохи тоталітарних ідеологій, що прагне будь-якими шляхами встановити у світі почасті примітивно-архаїчну, почасти модерну расистсько-язичницьку цивілізацію. Таким чином, обидва «дідька» перебувають у полоні минулого, а отже — смерті. В результаті такого майже міфологічного «посвячення» Ганс доходить дуже простого висновку, що в очі поглядів його

го «вчителів» — «злоба, понура хтивість і людиноненависництво» і врятувати світ від загибелі може тільки любов, а не розум: «В ім'я любові і добра людина не повинна дозволити смерті панувати над своїми думками».

Подібно як і в інших країнах-учасницях «світової бойні», у Німеччині з'явилась своя література «втраченого покоління»*, найвидатнішим представником якої був Еріх Марія Ремарк (1898-1970). Його книга «На Західному фронті без змін» (1929), перекладена на десятки мов, стала видатним художнім пам'ятником жертвам Першої світової війни. Страшну правду про окопні будні, про безглузді муки і смерті художник розповідає чесно і схвильовано. У цілому в книгах Ремарка панують похмурий колорит, настрої безвихідної туги, пригніченість, мужньо стриманий, але ледь чи не цілковитий розпач. У романах «Повернення» (1931) і «Три товариші» (1938) Ремарк намагався зберегти позицію політичного нейтралітету, але трохи пізніше різко виступив як непримиренний викривач злочинів німецького фашизму.

Особливу главу в історії німецької літератури відкрив період еміграції кращої частини німецьких письменників. Після приходу Гітлера до влади, коли тисячі людей були убиті і десятки тисяч ув'язнені в концентраційні табори, а на вулицях німецьких міст палали багаття з книг, почався великий вихід майстрів культури. За кордон виїхали Б. Брехт, брати Манн, Й. Бехер, А. Зегерс, Л. Фейхтвангер, Е. Ремарк, Л. Франк та багато інших. Серед емігрантів були і консерватори (наприклад, Стефан Георге), і католики (Альфред Деблін), і монархісти. Нацистське варварство — погроми, масові убивства, відверта підготовка нової світової війни, проповідь людиноненависницького расизму — будило навіть у самих поміркованих і «мирно-ліберальних» літераторів, якщо тільки вони були справжніми гуманістами, чесними і розсудливими людьми, усвідомлення необхідності боротьби проти фашизму. Ця свідомість визначила надзвичайний підйом творчої активності німецьких письменників-емігрантів. Виступаючи проти тих, хто господарював у Німеччині, вони все безпосередньо прилучалися до інтересів свого народу, писали твори, що розширювали міжнародну значимість німецької літератури.

Драматургія і театр. У перші післявоєнні роки провідне місце в драматургії і сценічному мистецтві Німеччини також зайняв експресіонізм, згідно якого театр розглядається не як розвага, а як трибуна для гострої соціальної критики. Найважливішим мотивом, що особливо сильно звучить зі сцени, є осуд війни, що принесла незлічимі нещастя німецькому народу. Експресіоністський театр відкидав «побутовізм» натуралістичної сцени, що мала в Німеччині міцні традиції. Але він заперечував і розпливчастий імпресіонізм з властивою йому грою півтонів і тонких нюансів. Всьому цьому протиставлялися гостра сценічна виразність, узагальнення у формі абстракцій і алегорій, пропагандистська риторика. Персонажі експресіоністських п'єс, як правило, були абстрактними уособленнями соціально-антропологічних типів і понять, таких як «Капіталіст», «Робітник», «Генерал» тощо. Представники цього напрямку боролися проти декадентських теорій «мистецтва заради мистецтва», утверджуючи необхідність активного втручання в життя в ім'я захисту інтересів народних мас — найбільш численної і стражденної частини нації. Вони виражали в цей час антивоєнні, пацифістські й антикапіталістичні настрої широких верств німецького суспільства. Експресіонізм створив нові форми театрального видовища, що відрізняється напруженим лаконізмом, гостротою і різкістю виразних засобів. Режисери-експресіоністи мріяли про театр патетичний і суворий, що спонукує соціальні емоції глядача і розжарює їх. Естетика експресіонізму відобразила знаменну епоху в історії Німеччини, коли ще не забулися жахи недавньої війни і ще не вляглися надії на близьку революційні зміни. З кінцем цієї епохи експресіонізм став втрачати своє значення.

У театральному мистецтві Німеччини в ці роки найяскравішим явищем як і раніше залишалася творчість безустанного шукача Макса Рейнхардта (1873-1943). Його спектаклі — це приклади грандіозних можливостей театрального мистецтва, чародійства сцени. У своїх роботах режисер сполучив різні стилі і манери, його власний почерк виявлявся в барвистості,

винахідливості мізансцен, неприборканості фантазії. Рейнхардт експериментував з театральними прийомами і формами різних епох. Спектаклі майстра нагадували одночасно імпрізацію комедії масок і вигадливий стиль бароко. Здавалося, натхнення не залишало Рейнхардта. Він любив працювати, і працював багато, іноді готував спектакль менше ніж за тиждень. У «Дойчес-театрі», яким режисер керував протягом 25 років, з'являлося 15, а то і 20 прем'єр за сезон. Рейнхардт ставив спектаклі на різних майданчиках, іноді поза театральними приміщеннями — на міських майданах, у цирку, у залах замків і палаців. Він встигав працювати і за межами Німеччини — в Англії й Італії. В історії театру ХХ ст. Рейнхардт став одним з небагатьох режисерів, в яких не було не тільки провалів, але і просто невдач.

Ще на початку ХХ ст. визнаним класиком німецької драматургії став Герхарт Гауптман (1862-1946) — лауреат Нобелівської премії 1912 р. За два роки до приходу нацистів до влади він створив п'єсу «Перед заходом сонця». Історія про те, як дорослі діти, злякавшись за долю спадщини, стали переслідувати 70-річного батька, що покохав молоду дівчину, і зрештою довели його до самогубства, виходила далеко за рамки сімейної драми. Головний герой, таємний радник комерції Маттіас Клаузен, власник великого видавництва і справжній цінитель мистецтва, уособлює кращі риси німецької нації і культури. Не випадково дух великого Гете — символу цієї культури — витає над п'єсою: Клаузен — шанувальник і знавець творчості Гете. У конфлікті поколінь відобразилася модель сучасної Гауптману Німеччини. Назва твору символічна. Драматург, що почав творчий шлях п'єсою «Перед сходом сонця», попереджав: шлях від сходу сонця до заходу пройдений, попереду — ніч, сон розуму.

Вищим досягненням німецького театру ХХ ст. була творчість Бертольда Брехта (1898-1956). Драматург і режисер, він створив теорію епічного театру, одну з основних театральних систем сторіччя. Епічний театр повинен прагнути, щоб глядач не просто переживав те, що він бачить на сцені, але разом з драматургом, режисером та актором роздумував над побаченим. Вистава не повинна емоційно домінувати над глядачем, зачаровувати його, викликати в нього слізьми смутку чи зворушення. П'єсу треба так написати й так поставити, щоб глядач весь час пам'ятав, що він у театрі, що перед його очима — сцена, а не справжня кімната, випадково позбавлена четвертої стіни, що на сцені — актори, а не справжні люди з їх реальними радощами і трагедіями. Цій меті служать різноманітні брехтівські засоби. Декорації зведені до мінімуму, а ті, що є, — відверто театральні. Костюми в історичних п'єсах досить умовні. Взагалі Брехт любить переносити дію в екзотичні, зовні нереальні обставини, як у «Добрій людині з Сичуані» чи «Кавказькому крейдяному колі». «Ефекту відчуження» він досягає і з допомогою «зонгів» — пісень, які виконуються акторами, але ніби поза дією спектаклю. Подібну функцію мають і різноманітні написи, що з'являються над головами акторів перед початком того чи іншого епізоду, а часто і посеред дії. Лише так глядачеві передається раціональне й критичне ставлення до того, про що йому оповідає твір мистецтва. На критичному ставленні Брехт наполягає особливо, бо, як він неодноразово підкреслював, «сучасний нам світ може бути змальований лише в тому разі, коли його змальовувати як світ, який можна змінити». Це значить, що, сидючи в театрі або читаючи книгу, людина не повинна думати: «так було» або «так є», її весь час треба нашоувати на думку, що «так могло бути, але так могло й не бути» і, головне, що «так бути не повинно». Бо Брехт зображує капіталістичний світ і звертається до людей цього світу.

Театр Брехта — «відкритий театр», чи, інакше кажучи, театр «відкритих висновків»: розгортаючи перед глядачем кілька логічних варіантів, що взаємовиключають один одного, його підводять до певного висновку, але до остаточного вирішення він має дійти самостійно. І глядач розуміє: втручання, якого від нього чекають, — це не втручання у хід вистави, а втручання у хід самого життя. Брехт не імітує життя, він розмірковує про нього. Його театр — театр дидактичний, але головний «дидакт» у ньому — глядач. Уся сукупність прийомів брехтів-

ського театру спрямована на те, щоб виробити у глядача таке критичне, активне, раціональне ставлення до зображуваного. Підпорядкована цій меті і специфічна манера акторської гри. Брехт рекомендує акторові грати і водночас залишатись самим собою — тобто людиною, що грає чужу роль, ні на мить не забуває про це й не дає забути глядачеві. Брехт порівнює актора свого театру з перехожим, який переповідає юрбі цікавих вуличну пригоду, свідком якої щойно був: розігруючи сценку в особах, перехожий все-таки не стане видавати себе за її учасника.

Однак навіть при дотриманні всіх рекомендацій та правил Брехта на шляху до його мети може постати сюжет твору. Сюжет — одне з основних джерел тих чисто «кулінарних», тобто не контрольованих розумом, споживчих емоцій глядача, які за всяку ціну хоче придушити Брехт. Чи з'єднаються розлучені закохані, чи переможе герой у боротьбі за справедливість, чи мати знайде втрачену дитину, чи дізнається чоловік про зраду легковажної дружини, — усе це, на думку Брехта, хвилює глядача, відвертає від осягання суті зображуваного, змушує, — можливо, навіть усупереч зусиллям драматурга та режисера, — бачити в героях реальних людей, які не лише діють на сцені, а й справді живуть.

Водночас зовсім відмовитись від сюжету Брехт і не може, і не хоче. Бо лише наявність деякої єдиної й цілісної, хай і досить аморфної фабули дозволяє створити ті сценічні ситуації, за допомогою яких він втілює свої ідейні задуми. Без зв'язку окремих частин, без наскрізної інтриги Брехтові не вдалося б наштотхнути глядача на необхідні соціальні й політичні висновки. А такі висновки — єдина справжня мета Брехта; все інше — лише засоби. Виникає певна суперечність, і Брехт бачить з неї лише один вихід. Сюжет, за Брехтом, мусить бути, але він не повинен хвилювати й захоплювати сам собою. Тому найкращим сюжетом (або принаймні одним з найкращих) є сюжет чужий, тобто традиційний, навіть тривіальний. Глядач заздалегідь знає, як розвиватимуться і чим скінчаться події. Ніщо не відвертає його від головного — від сприйняття ходу авторської думки, від критичного ставлення до зображуваного. Не виходячи за пунктирні межі запозиченої сюжетної схеми, Брехт, однак, залишав за собою право на повну свободу дії всередині цих меж.

Перший великий успіх Брехту принесла п'єса «Копійчана опера» (1928), зонги якої, покладені на музику Курта Вейля, спеціально написану для спектаклю, уже після перших вистав зробилися всесвітньо відомими шлягерами. У 1728 р. англійський драматург Джон Гей написав «Оперу злидарів» — веселу пародію на помпезні оперні сюжети тих часів і гостру сатиру на Англію XVIII ст. Замість величних королів, князів та герцогів у п'єсі Гея діє «король злидарів» — спритний і безсоромний ділок Пічем, та «король злодіїв» — благородний розбійник Маххіт, прототипами якого були знамениті злочинці Джек Шепард та Джонатан Уайльд. Рівно через двісті років після Гея — 1928 року — Брехт написав свою «Копійчану оперу». Сюжет майже повністю запозичив у Гея: ввів лише одну дійову особу — священика Кімбла, а тюремного наглядача Локіта замінив начальником лондонської поліції Брауном. Крім того, дію п'єси Брехт переніс із XVIII сторіччя у XIX, до вікторіанської Англії. Однак найсуттєвішою зміною була нова інтерпретація образу Маххіта, що дало нове спрямування усьому творові в цілому. Маххіт залишився розбійником, але розбійником-буржуа, розбійником-ділком, який не лише організовує свою банду на зразок комерційного підприємства, а й мріє про ширшу розбійницьку діяльність «чесного купця». Таким чином, Брехт вивів на сцену стихію дна великого міста, дав широку картину суспільства, де усе продається й усе купується. Напередодні приходу нацистів до влади драматург вказав на небезпеку, яку являє собою суспільство, готове жити за законами бандитської зграї.

У 1939 р. з'явилася одна з кращих п'єс Брехта — «Матінка Кураж та її діти». Дія відбувається у XVII ст., але історія для Брехта лише спосіб пізнати сучасність. Тут і згадки нема про нацизм чи Гітлера. Йдеться про *Тридцятилітню війну** — ту, що охопила майже всю Європу,

спустилася Німеччину, наполовину винищивши її населення, обернувши на пустелю, згарище колись квітучі міста й села. І шляхами цієї страхітливої війни їздять фургоном із своїми дітьми від різних батьків спритна, моторна, язиката, цинічна, але й по-своєму людяна маркітантка — матінка Кураж. Вона не має ілюзій щодо справжніх цілей цієї війни, розуміє, що імператор і королі, полководці й навіть фельдфебелі пікуються не про істину, віру чи справедливість, а про загарбання чужих земель, привласнення чужого багатства. Вона й собі хоче погріти руки коло розпаленої ними пожежі. Але той, хто надто близько підходить до вогню, ризикує згоріти, принаймні обпектись.

Вир війни затягує хитромудру маркітантку. Спочатку вербувальники забирають її сина Ейліфа, і він гине, страчений своїми ж, бо не втямив, що грабунок, який є «подвигом» у ході воєнних дій, стає злочином після замирення. Гине й менший син Кураж — Швейцеркас, якого вона влаштувала на безпечну посаду полкового скарбника і який, захоплений у полон католиками, не зметикував, що не слід ховати від них довіреної йому каси. Загинула й німа Катрін: пожалівши маленьких дітей з міста Галле, на яке хочуть зненацька напасті католицькі солдати, вона почала бити в барабан, щоб попередити про небезпеку. Матінка Кураж залишається сама. І все ж таки знов тягнеться із своїм фургоном за полком, що вирушив у черговий похід...

Письменник мав на меті розвінчати не стільки несправедливу, загарбницьку, імперіалістичну війну як таку, скільки зв'язок з нею простої, «маленької» людини. Пильно придивляючись до еволюції, якої зазнала нацистська Німеччина за шість років гітлерівського панування, Брехт розумів, що німецький обиватель піде на майбутню війну не лише засліплений гучними демагогічними гаслами про «батьківщину», «расу», «силу», «велич», а й сподіваннями на власний, дрібний, егоїстичний зиск. Так чи інакше він мав рацію: в Німеччині знайшлося чимало людей, які, незважаючи на всі трагічні уроки історії, йшли за нацистами аж до їхнього ганебного кінця — одурені, а в комусь і прозрілі, йшли вони за страхітливим «щуроловом», йшли без віри, без надії, мов заворожені. З цього погляду постать матінки Кураж надзвичайно типова. Напередодні війни чи не найнаочніше можна було застерегти людей через аналогію з якоюсь давноминулою несамовитою війною. Тому Брехт і вдався тут до війни Тридцятилітньої, але не показав її як щось певне, конкретне, історично дане, а лише як свід, як щось метафоричне, параболічне. Цим він підкреслює, що має на увазі переважно сучасність, але і суспільство майбутнього, слід думати, не уникне долі матінки Кураж та її дітей.

Архітектура. Важливу роль у розвитку архітектурних ідей у ХХ ст. відіграла вища школа будівництва і художнього конструювання «Баухауз», засновником і керівником якої був німецький архітектор Вальтер Гропіус (1883-1969). Ще в 1911-1916 рр. він спорудив корпус взуттєвої фабрики «Фагус» в Альфельді-на-Ляйні, в якій вперше втілилися принципи *функціоналізму**. Звільнивши зовнішні стіни від опірної функції, Гропіус замінив їх скляними панелями. Таке оформлення стіни — пізніше її назвали «навісною стіною» — стало використовуватись дуже часто, особливо у висотних будівлях. У 1919 р. Гропіусу запропонували очолити Вищу школу образотворчих мистецтв у Веймарі, на основі якої він і створив «Баухауз» (нім. «дім будівництва») — вище архітектурне і художньо-промислове училище. «Баухауз» проголосив ідею возз'єднання мистецтва, техніки і науки, як це було у Середні віки, але на новій основі, і став розробляти свою систему навчання. Студенти вправлялись у ліпленні, рисунку, живопису, вивчали особливості обробки найрізноманітніших матеріалів. Заняття йшли одночасно у виробничій і творчій майстернях. Школа зуміла об'єднати майстрів різних художніх напрямків, таких як швейцарець Пауль Клее, росіянин Василій Кандинський, голландець Тео ван Дусбург, і багатьох інших.

У 1925 р. училище перемістилось з Веймара до невеликого промислового містечка Десау. За проектом Гропіуса і фон Мейєра тут був споруджений комплекс будівель для «Бауха-

узу» (1925-1926), причому все внутрішнє оформлення було виконане силами студентів. Групи наполягав на зміцненні зв'язків з промисловістю, тому навчальні майстерні школи стали проєктувально-експериментальними. У них створювали недорогі, доступні масовому споживачеві високоякісні предмети побуту. Наприклад, меблеві майстерні почали виробляти стільці і столи з використанням сталевих труб — зручні і дешеві. За естетичним новаторством «Баухаузу», схильністю до типового масового будівництва і серійного виробництва стояло не що інше, як бажання взяти участь у вирішенні насущних соціальних проблем. Ось чому реакційні політики вимагали закриття школи й вигнання з Німеччини ліберально налаштованих викладачів-емігрантів. У 1933 р. з приходом до влади нацистів «Баухауз» був закритий.

Гропіус покинув школу ще у 1928 р. Він переїхав до Берліна і зайнявся архітектурною практикою. У селищі Даммерштот поблизу Карлсруе (1927-1928) і у великому житловому комплексі Сіменсштатт (1929) на околиці Берліна він розробляв прийоми «рядкової» забудови: будинки розташовувалися паралельними рядами, торцями до вулиці. У 1934 р. зодчий емігрував до Англії. Його споруди (разом з англійським архітектором Максвеллом Фраєм) внесли свіжий струмінь у тоді ще консервативну англійську архітектуру. Здивувало англійців й викликало численні наслідування одноповерхова будівля сільської школи в Імпінгтон-Вілледж (1936). Світло до класів потрапляло з двох боків крізь скляні стіни, що виходили прямо на зелені галявини.

Одним з провідних архітекторів Німеччини і США, творцем міжнародного стилю у зодчестві XX ст. був Людвіг Міс ван дер Роє (1886-1969). Одряду після Першої світової війни, у період суспільно-політичних потрясінь й економічної руйни в Німеччині Міс ван дер Роє спроектував, не сподіваючись на їх втілення, свої перші хмародрапи. Один з них — гранований «кришталевий» об'єм, в якому обігравалися прозорість скла і його здатність відображати постійно змінне середовище. У 1927 р. він очолив Міжнародну виставку в Штутгарті на тему «Сучасне житло», в якій також брали участь Вальтер Гропіус, Ле Корбюзьє та ін. Тут були представлені будівлі зі сталевими опірними каркасами і «навісними стінами», позбавлені будь-яких декоративних елементів. Пізніше ці особливості стали ознаками нового напрямку в архітектурі — інтернаціонального стилю.

У кінці 1920-х і в 1930-х рр. зодчий розробляв концепцію «вільного плану» і «безперервного простору» архітектурних споруд. У подібних будівлях нерухомими залишались тільки стіни між секціями, сходовими клітками й санвузлами; плани ж приміщень можна було змінювати за допомогою скляних перегородок. Крім того, будівля виглядала не єдиною «коробкою», а розімкненими об'ємами, які включали до себе навколишній простір. Такими є павільйон Німеччини на Міжнародній виставці у Барселоні (Іспанія, 1929), вілла Тудендхат у Брно (Чехословаччина, 1930) і зразковий дім, споруджений архітектором для Берлінської будівельної виставки (1931). У 1937 р. Міс ван дер Роє емігрував до США.

Кінематограф. Незважаючи на труднощі післявоєнного періоду, саме тоді почався «золотий вік» німецького кіно, що тривав до кінця 1920-х рр. Кінематографісти прагнули виразити похмуру і тяжку атмосферу часу, причому передавали її з такою творчою самовіддачею, що багато фільмів стали класикою світового кіно. Вони переважно належали до експресіонізму у мистецтві.

Реалізм відтворює життя «у формах самого життя», тобто відтворює зовнішній вигляд того, що зображує. Експресіонізму такий підхід не властивий. Художники-експресіоністи хотіли виразити глибинну сутність людини і природи. Вони не відтворювали звичний вигляд, а «переробляли» його, щоб у кожному представленому предметі і в кожному герої виявити напружену боротьбу між зовнішньою — гнітючою і владною — силою і внутрішнім поривом до добра і світла. В кіно режисери намагалися передати емоції персонажів за допомогою спотворених, парадоксальних зорових образів. Вони прагнули підкреслити невідповідність зов-

нішнього поведінки персонажа і його внутрішніх прагнень, а коли знаходили ці прикмети, то говорили, що світ відкриває «своє справжнє обличчя».

Взірцем німецького кіноекспресіонізму стала створена режисером Робертом Віне (1881-1938) картина «Кабінет доктора Калігарі» (1919). Її герой — власник ярмаркового балагану й одночасно директор клініки для божевільних — уособлював собою владну волю, що, як вірили експресіоністи, править світом. У фільмі Віне вона стала джерелом зла і насильства, оскільки власник балагана посилав свого помічника — сомнамбулу Чезаре — убивати людей. Коли Чезаре викрав наречену студента Френсіса, юнак кинувся в погоню. Довідавшись, хто керував викрадачем, він спробував викрити його. Хазяїн Чезаре втікає з ярмарку і ховається в психіатричній клініці. Студент з'ясував, що директору лікарні трапилася стара книга про фокусника Калігарі, що роз'їжджав у XVIII ст. Північною Італією і посилав помічника-сомнамбулу полювати за людьми. Книга так подіяла на лікаря, що той захотів стати людиною, подібною до Калігарі, і повторювати його «подвиги». Таким чином, Калігарі символізує владу, що у Першу світову війну посилала німців вбивати.

З «Кабінету доктора Калігарі» почався потік фільмів, який був названий «галереєю тиранів». У центрі сюжетів неодмінно стояв владар — не обов'язково коронований, але завжди злочинний. Наприклад, в поставленій режисером Фріцем Лангом (1890-1976) картині «Доктор Мабузе — гравець» (1922) таким володарем був ватажок зграї убивць і фальшивомонетників. Він мав незвичайний розум і жадав безмежної влади. За допомогою жорстокого терору Мабузе придушував бунти непокірливих, решту ж юрби тримав у покорі за допомогою сумнівних задовольень: гри на гроші і розгнуданих видовищ у власному кублі. У фіналі картини поліція штурмує кубло і знаходить Мабузе в підвалі, де друкувалися фальшиві гроші. Ватажок зграї перебуває у стані буйного божевілья; як і доктор Калігарі, він душевнохворий. Інший класичний фільм з «галереї тиранів» — «Носферату — симфонія жаху» (1922) був поставлений Фрідріхом Мурнау (1889-1931) за мотивами роману ірландського письменника Брема Стокера (1847-1912) «Дракула» (1897). Герой фільму — Джонатан Харкер, службовець з Бремена, їде в торгових справах у загублений серед Карпатських гір замок графа Носферату і дізнається, що власник замка — вампір. Коли Носферату збирається напитися крові гостя, у Бремені з ім'ям чоловіка на устах просинається Ніна, дружина Джонатана, і вампір відступає. Ніна, за задумом авторів, уособлювала всеперемагаючу силу любові, перед якою неспроможні навіть такі чудовиська, як Носферату. У фіналі картини молода жінка остаточно перемагає вампіра, змусивши його затриматися до сходу сонця, з першими променями якого лиховісний монстр розчиняється в повітрі. Мурнау знімав цей фільм не в павільйоні, серед декорацій, а на натурі, у стародавньому замку. Реальність обстановки ще більше підсилювала похмуру атмосферу таємничого злодіяння.

«Галерею тиранів» завершував «Кабінет воскових фігур» (1924), поставлений Паулем Лені (1885-1926), учнем і співробітником Макса Рейнхардта. Дія картини, як і в «Кабінеті доктора Калігарі», відбувається на ярмарку: власник балагану з восковими статуями відомих історичних діячів наймає молодого поета, щоб той написав короткі оповідання про експонати балагану заради привабливості публіки. Картина складається з трьох новел. Перша оповідає про багдадського халіфа Гаруна аль Рашида (VIII—IX ст.), представленою у фільмі безвідповідальним самодуром, що відправляє на плаху невинних і прощає злочинців. Режисер насміхається з халіфа, зате герой наступної новели, російський цар Іван Грозний (XVI ст.), не викликає в нього іронії: він постає страшним і безжалісним мучителем. Закохавшись у дівчину, цар посилає її нареченого на тортури, а небораку змушує дивитися, як його мучать. Героями третьої новели стали сплячий поет і дочка власника балагану. Поет бачить уві сні, що дівчину переслідують знаменитий англійський злочинець Джей Різник. Усі лиходії з «Кабінету воскових фігур» незмінно ополчаються на молодих закоханих, котрі уособлювали тут світлий по-

чаток. Бачачи низвергнутих тиранів — від Калігарі до Джека Різника, німецька публіка певним чином зживала свій страх і негативне ставлення до влади, що привела країну до катастрофи.

Інша течія німецького кіно того років одержало назву каммершпіле (нім. «камерна гра»). Фільми цієї течії оповідали не про тиранів, а про простих людей. Дія розгорталася не в умовних містах і країнах, як в експресіоністів, а в звичних для глядача, легко пізнаваних місцях. Найбільш типові для каммершпіле такі фільми, як «Осколки» (1921, режисер Лупу Плік) і «Остання людина» (1925, режисер Ф. Мурнау). Обидві стрічки поставлені за сценаріями К. Майсера, одного з авторів «Кабінету доктора Калігарі». Своїми «камерними п'єсами» він немов хотів перебороти експресіоністську умовність. Однак атмосфера «Осколків» така ж похмура, як в експресіоністських фільмах. Картина розповідає про шляхового обхідника. Разом з дружиною і дочкою він живе в поодинокому будиночку біля залізничної вітки, якою зрідка проходять поїзди. Щоб перевірити роботу обхідника, з управління залізниць приїжджає інспектор. Нудьгуючи, він спокушає дочку обхідника, а коли приходить час їхати, відмовляється взяти її з собою. У пориві розпачу обхідник вбиває спокусника, потім, вийшовши з ліхтарем на рейки, зупиняє поїзд, щоб виїхати на ньому в місто і віддатися в руки правосуддя. Ця людина не є втіленням злої волі, як негативні герої експресіоністів. Життя немов забуло про нього, а коли згадає, то приносить лише страждання і муки через своїх посланців на кшталт інспектора. Герой «Осколків» бунтує проти такого життя. Бунт його жорстокий, але короткий: злякавшись того, що вчинив, обхідник відразу ж вимагає, щоб його покарали.

Фільм «Остання людина» на відміну від «Осколків» зовсім не похмурий; автори ставляться до свого героя — старого швейцара розкішного готелю — з іронією і симпатією. Швейцар велично красується в дверях готелю в розшитій лівреї; вона додає старому значущості в очах сусідів з дохідного будинку, де той живе, змушуючи їх бачити в ньому немов би представника вищого товариства. Потім з героєм картини трапляється неприємність: помітивши, з якими зусиллями старий тягає валізи постояльців, директор готелю посилає його прибирати туалети. Старому доводиться перемінити чудову ліврею на куртку прибиральника. Через це змінюється і ставлення сусідів — ним починають нехтувати. Однак картина закінчується щасливо: на руках старого вмирає американський мільйонер, що мав намір заповісти свої капітали останній людині, яку він побачить перед смертю. Гроші американця дістаються герою фільму і в заключному епізоді він, шикарно пообідавши в ресторані готелю, їде подорожувати. Сценарист і режисер усіяло підкреслюють, що щасливий фінал вигаданий, нереальний і даний якби в розраду їх приниженому й ображеному герою.

Друга половина 1920-х рр., тобто останні роки німого кіно, стала для кінематографа Німеччини періодом занепаду. Економіка країни перебувала в жалюгідному стані, влада переживає кризу. Німецькі кінематографісти почали емігрувати в Америку. На чолі студії УФА («Універсум-фільм») був поставлений таємний радник Гутенберг, який через 5 років сприяв приходу Гітлера до влади. УФА та її філіали стали випускати головним чином воєнні оперети, пропагандистські націоналістичні фільми і світські комедії. З усіх знаменитостей, що прославилися до 1925 р., у Німеччині залишився тільки один режисер Фріц Ланг (1890-1976), творчість якого 1920-х рр. пов'язують з неоромантизмом.

Картину Ланга «Втомлена смерть» (1921) називають «напівлегендою, напівчарівною казкою» і «романтично забарвленою історією». В основі сюжету — сон, що складається з трьох новел. Сон бачить дівчина, нареченою якої викрав таємничий незнайомиць. Уві сні він виявляється посланцем Долі і приводить героїню до підземної зали, де горить безліч свіч. Кожна з них уособлює життя людини — коли свічка гасне, людина вмирає. Безжалісний посланець дозволяє героїні боротися за життя улюбленого. «Втомлена смерть» і за сюжетом, і за атмосферою близька до експресіоністських фільмів, але не настільки похмура. Картина оспівує силу і самовідданість любові, що робить її скоріше романтичною.

«Втомлена смерть» принесла Лангу популярність. Однак прославили його дві найдорожчі стрічки тих років: «Нібелунги» (1924) і «Метрополіс». Сюжет першої заснований на мотивах німецького епосу й оповідає про легендарного героя Зіґфрида. Учинивши безліч подвигів, перемігши дракона, він гине від рук поплічників брата своєї дружини Крїмхільди. Фільм закінчується трагічно: всі герої гинуть. Персонажі картини не були іграшками в руках лиховісного безумця у роді Каліґари чи Мабузе; криваві події, в яких вони брали участь, породжені їх невимримими пристрастями. Відсутність злої волі, що править світом, відрізняла «Нібелунгів» від експресіоністських стрічок. Картина вражала постановочним розмахом — усі декорації, навіть священний ліс, до якого потрапляв Зіґфрид, були ретельно вибудовані в павільйони.

Якщо «Нібелунги» — це далеке минуле, то «Метрополіс» (1926) веде глядачів у майбутнє. Режисер показує гігантське місто з величезними хмарочосами, з інтенсивним рухом транспорту, що, не вміщаючись у вузькі русла вулиць, вимагає спеціальних шляхів, прокладених високо над землею. Уся надземна частина міста належить привілейованому класу, робітники ж туляться в підземеллях; сонячне світло для них недоступне, так само як дерева, трава і чисте повітря. У рядах нещасних трудівників зріє бунт. Серед них з'являється пророочиця Марія, з віщуванням, що наступить день, коли серце з'єднає мозок, тобто капітал, і руки, тобто робітників. Пророочиця могла б стати таким серцем, але підступний винахідник Ротванг створив робота — штучну Марію. Під її впливом робітники кидаються ламати машини, руйнують електростанцію, і вода заливає підземелля. Зрештою заколотники миряться з мільйонером Фредерсеном, що править усім містом, а справжня Марія знаходить своє щастя з закоханим у неї сином Фредерсена.

«Метрополіс» коштував таких витрат, що кіноконцерн УФА опинився на грані банкрутства. Надходження від прокату становища не врятували — картина зібрала лише сьому частину вкладених у неї засобів. Катастрофу довершила різка критика: режисерові дорікали за відсутність переконливої ідеї, в яку міг би повірити глядач, а від того, за благосний фінал з примиренням трудівників і капіталістів. Після провалу «Метрополіса» продюсери перестали довіряти Лангу, йому довелося задовольнятися більш скромними проектами. У 1931 р. він зняв свій перший звуковий фільм «М.» («Murder»). Прототипом Беккера, героя картини, був реальний злочинець, прозваний у газетах Вампіром з Дюссельдорфа. Жертвами Беккера ставали головним чином діти. З ним борються не тільки сили правопорядку, але і злочинці — злодії, професійні жebraки, оскільки вони страждають від облав, які влаштовує поліція. Складається неймовірна ситуація: захисники закону і його порушники, не змовляючись, діють у повній згоді між собою. Представники «дна» навіть випереджають поліцію — піймавши Беккера, вони починають судити його, але підоспілі стражі закону переривають «процес».

У Німеччині 1920-х рр. народився жанр, невідомий кінематографу інших країн, — «гірський фільм». Його «вінайшов» геолог Арнольд Фанк, жагуче захоплений альпінізмом. З 1925 р. зіркою «гірських фільмів» стала Лені Ріфеншталь (1902-2003). Вона дебютувала у Фанка в картині «Священна гора» (1925), де два альпіністи, закохані в одну дівчину, роблять найнебезпечніше сходження. Один, ревнуючи, ледве не зіштовхує товариша в прірву, але гори немов очищують його від злих пристрастей, і він гине, рятуючи того, кого хотів погубити. Ріфеншталь зіграла дівчину, через яку розгорівся конфлікт.

Згодом Лені Ріфеншталь сама зняла «гірський фільм» «Блакитне світло» (1932), виступивши як виконавиця головної ролі, сценарист і режисер. Її героїня — дивна істота на ім'я Юнта. Жителі околиць сіл вважають її чаклункою. Дівчина живе в самотній гірській хатині і часто піднімається на скелю; віділя в місячні ночі виходить блакитне сяйво. Художник, що приїхав з Відня, захоплюється Юнтою і таємно йде за нею на вершину, де виявляє, що світло випромінюють поклади гірського кришталю. Сільські жителі, яким художник розповідає про родовище, розкрадають кришталь і стають багатими. Сяйво, що виходило колись від чудес-

ного мінералу, вказувало дівчині дорогу до вершини. Тепер дороговказне світло померкнуло. Юнта не може знайти дорогу при сходженні і, зірвавшись у прірву, гине. Кришталь символізує у фільмі скарби духовності, доторкнутися до яких може лише той, хто відважний і безкорисливий.

Після «Блакитного світла» у долі Лені Ріфеншталь відбувся рішучий перелом: вона стала документалісткою і палкою шанувальницею Гітлера. З погляду самої художниці, вона пристосувала до нових умов жанр «гірського фільму». Якщо там кришталь знаменував собою духовні цінності, то тепер вони втілювалися у вожді німецької нації — фюрері. Документальний фільм Ріфеншталь «Тріумф волі» (1935), присвячений VI з'їзду нацистської партії в Нюрнбергу, був, власне кажучи, урочистим гімном на честь Гітлера. Точно так само фільм про Олімпійські ігри 1936 р. у Берліні прославляв скоріше фюрера, ніж спорт. Змагання, здавалося, проводилися заради того, щоб їх побачив «великий глядач», щоб він вдихнув у спортсменів віру у свої сили і світлі ідеали. Два роки вона монтувала свою картину «Олімпія», що потім представляла Німеччину на Венеціанському кінофестивалі й удостоїлася призу дуче Муссоліні — вождя італійських фашистів.

Образотворче мистецтво. В образотворчому мистецтві Німеччини міжвоєнного періоду також домінував експресіонізм. Продовжувала працювати художниця-графік і скульптор Кете Кольвіц (1867-1945). У графічних серіях («Війна», 1920-24, «Голод», 1924, «Пролетаріат», 1925, «Смерть», 1934-37), у скульптурі («Батьки», 1924-32), плакатах у гострій експресивній формі виразила гуманістичні суспільні ідеї, відобразила боротьбу робітничого класу.

Після війни кілька художників-експресіоністів об'єдналися в групу, що одержала назву «*Нова речовинність*»* за їх прагнення повернутись до позитивної і конкретної реальності. У 1925 р. відбулася перша виставка групи, в якій взяли участь Макс Бекман (1884-1950), Отто Дікс (1891-1969), Жорж Грос (1893-1959) та ін. Спільним для них було почуття нестабільності, сумніви у постійності тієї реальності, в якій вони жили. На відміну від реалістів експресіоністи «*Нової речовинності*» прагнули відобразити на полотнах світ, що, на їх думку, скоро безповоротно зникне. Перебільшена чіткість ліній і ясність об'ємів тільки посилюють відчуття трагічної крихкості світу. У хворобливих і насторожених обличчях, в похмурих, непоказних пейзажах виразилась одна із самих сумних епох у долі Німеччини — період між поразкою у Першій світовій війні і такою ж драматичною капітуляцією народу перед нацизмом у 1933 р. Мабуть, саме це спонукало учасників «*Нової речовинності*» до гострої соціальної сатири («*Чиновник магістрату*» Ж. Гроса, «*Журналістка*» О. Дікса та ін.).

Найвизначнішим скульптором міжвоєнного експресіонізму був Ернст Барлах (1870-1938), що переосмислив спадщину німецької середньовічної скульптури. Йому властиве сполучення компактності форми з різкими пластичними контрастами. Зажурені, кутасті фігури, окреслені різкими складками широких шат, то охоплені відчайдушним поривом («*Месник*», бронза, 1923), то повні драматичної духовної могутності («*Пам'ятник полеглим*» для собору в Гюстрові, 1927). Ці гуманістичні, антимілітаристські пам'ятники були знищені нацистами. Їх копії знаходяться в Гюстрові й Антонієркірхе в Кельні (ширяючий безкрилий ангел з портретними рисами К. Кольвіц) і в Магдебурзі (дерево, 1929; скорботна композиція, у якій об'єднані кілька фігур: «*Поранений*», «*Ополченець*», «*Молодий солдат*», «*Загиблий*», «*Мати*», «*Батько*»). Експресіонізм, ця, по-суті, найбільш німецька з художніх течій ХХ ст., був фактично задушений гітлерівським режимом.

5. Культура Англії. Великобританія була однією з головних учасниць Першої світової війни, у результаті якої вона одержала значну частину колишніх німецьких володінь в Африці і більшу частину територій, відібраних у Туреччини (у тому числі Палестину). І в подальшому Об'єднане Королівство намагалось вести традиційну колоніально-імперіалістичну політику, однак, зустрічало на цьому шляху все більше перешкод. З економічної точки зору, самою на-

суцною проблемою післявоєнного часу був перехід від економіки військової до економіки мирного часу. Цей процес виявився важким і тривалим, трудящі були змушені боротися за свої права шляхом страйків і демонстрацій. Хоча демобілізація була проведена швидко, але розміщення великої кількості чоловіків у мирному секторі економіки виявилось для уряду непосильним завданням, що створило додаткові напруження у суспільстві. Зовнішня політика Британії відзначалась непослідовністю: якщо ставлення до СРСР було ворожим, то стосовно нацистської Німеччини здійснювалась політика «умиротворення», яка завершилась укладенням *Мюнхенської угоди 1938 р.**, що відкрила шлях до розв'язання *Другої світової війни**.

Світова війна виявилась небувалим духовним потрясінням для англійського суспільства. Старі принципи та ідеали рухнули, вікторіанські ілюзії розсіялись. Традиційне позитивістське розуміння прогресу показало свою неспроможність, політична, економічна, соціальна система, що на протязі століття приносила Англії процвітання і стабільність, ввергла Британію і всю Європу до самої руйнівної з війн, які до того знала Європа. Разом з тим, найбільш проникливі митці побачили кризу вікторіанства ще на переломі XIX і XX ст., для них світова війна не стала раптовим ударом, а лише підтвердженням багатьох висновків про світ і суспільство, що були зроблені ними раніше. Так, навіть консервативно налаштований Голсуорсі у своїх романах про Форсайтів чудово показав всю обмеженість свідомості вікторіанського буржуа — безоглядного у гонитві за прибутками і разом з тим по-фарисейськи прив'язаного до ханжеської риторики. Уеллс і Шоу у боротьбі проти вікторіанського світогляду, спираючись на витлумачені в душі соціалізму просвітницькі ідеали, намагались відкрити «всю гірку правду» про буржуазне суспільство — здавалось би ліберальне й просвічене, а насправді наскрізь агресивне й антигуманне.

Драматургія. Війна і післявоєнна дійсність викликали нове піднесення драматургії Бернарда Шоу (1856-1950), який переживає в цей час свої головні сценічні триумфи і як їх увінчання одержує у 1925 р. Нобелівську премію. У п'єсі «Дім, де розбиваються серця» (1919) зображений дім відставного капітана Шотовера, побудований у формі корабля, яким старий моряк «управляє» за допомогою криків і свистків. Все тут здається неймовірним, доведеним до гротеску. Слід розуміти, що цей дім символізує стару Англію, що пливе у невідоме, а його дивний божественний побут уособлює безладне життя англійської інтелігенції початку XX ст. Дочки-красуні старика, його зять і гості відчувають свою приреченість і нікчемність й страждають від цього. Їх рідкісні особисті якості, які могли б принести користь батьківщині і всьому людству, їх витонченість, освіченість, дотепність, сміливість — все це пропадає надаремно, вирожджується у нескінчену балаканину і животіння.

Так, капітан Шотовер — талановитий винахідник. Однак, за військові винаходи йому платять величезні гроші, а за мирні винаходи — нічого. Іноді з ним поступають ще гірше: придбавши у нього проект і креслення корисного винаходу, кладуть їх під суцно, зате його проекти смертоносних знарядь негайно втілюються у життя. На утриманні капітана величезна родина: його дочки, зять й онуки не вміють і не хочуть працювати, і з відчаєм у душі Шотовер змушений створювати все нові й нові засоби вбивства й руйнування для невинної йому буржуазії. Свою нечисту совість моряк заливає хмільним. Є в домі і підвал, повний вибухових речовин, куди він частенько спускається з запаленою свічкою. Це знову ж таки символізує негаразди і приреченість Британської імперії. Завершується п'єса катастрофою — нальотом німецьких бомбардувальників. Втім, мешканці «дому, де розбиваються серця» очікують смерті як звільнення: вони запалюють світло, щоб привернути увагу ворожих льотчиків. Тільки двоє людей тремтять за своє життя і втікають у сховок до порожнього кар'єру за домом: капіталіст Менген і грабіжник, що проник в дім з метою шантажу. За іронією долі скинута німцями бомба потрапляє саме до кар'єру й обидва бізнесмени гинуть.

Песимістичні погляди на можливості перебудови сучасної цивілізації Шоу виразив у філософській комедії у 5 частинах «Назад до Мафусаїла» (1920). Згідно його концепції, люди, здатні перебудувати суспільство, повинні мати «надлюдську» енергію, талант, доброту і, крім того, володіти виключним, просто Мафусаїловим довголіттям. Події твору охоплюють історію людства від біблійних часів до віддаленого майбутнього. У першій частині дія відбувається в раю, у ній беруть участь Адам, Єва, Змії і Каїн; в останній частині дія відбувається у 31920 році. У цьому «новому, прекрасному світі» діти виводяться з величезних яєць й виходять на світ дорослими юнаками й дівчатами, підготовленими для різноманітного й щасливого життя. На протязі чотирьох років вони розважаються, танцюють, займаються науками, інтенсивно кохаються, але потім втрачають інтерес до всього, швидко старіють і переходять до касти Старожитніх: перетворюються у трухлявих стариків і проводять цілі віки у «чистому спогляданні».

У 1923 р. Шоу пише один з найкращих своїх творів — трагедію «Свята Іоанна», в якій виразив свої «антибританські» настрої. Якщо офіційна вікторіанська ідеологія засновується на переконанні, що англійська культура — краща у світі, британці — взірцева нація, державний устрій Сполученого Королівства втілює у собі розум і справедливість, то Шоу притримується прямо протилежної думки. Не випадково героїнею п'єси є Жанна Д'Арк, що врятувала Францію саме від «найкращих у світі» англійських завойовників. Вона є не тільки вірною дочкою свого народу, але й узагальненим образом народної героїні. Втім, драматург і ту залишився вірним собі і додав до п'єси майже буффонний епілог: Жанна дізнається від якогось «пана з клерикальною зовнішністю» про свою майбутню канонізацію у 1920 р. і, хоч і відчуває себе улещеною, все ж ставиться до цього вельми іронічно. Шоу висміює католицьку церкву, яка спалила французьку героїню у XV ст. в з метою релігійної пропаганди оголосила її святою у XX ст.

Визнаним майстром драматургії був Сомерсет Моєм (1874-1965); починаючи з «Леді Фредерік» (1907) на англійській сцені до 1930 р. було поставлено понад 30 його п'єс, що користувалися незмінним, часто гучним успіхом; певний час твори Моєма навіть потіснили Шекспіра. Він писав легкі комедії характерів і положень, злі сатири на англійські нрави і соціально-психологічні драми. Сама гостра з його п'єс — «Домашнє вогнище і дружина-красуня» (1919). З війни повертається чоловік, якого вважали загинувим, але його жінка вже встигла вийти заміж за його приятеля, теж майора. Обидва майори виявляють чудеса шляхетності. Кожен з них готовий поступитися цією винятковою жінкою іншому. Але чарівна Вікторія розлучається з ними обома й виходить заміж за розбагатілого на війні спекулянта, що їздить на «каділлакові» і може дістати без карток будь-які продукти. Але покинуті чоловіки в захваті: вони-то давно знали, що їх дружина — істота бездушна, жадібна, лицемірна. Саме так, на думку Моєма, і виглядає насправді те «домашнє вогнище», за яке боролися англійці на фронті. Визнаний драматичний шедевр Моєма «Коло» (1919) теж примикає до циклу п'єс про буржуазний шлюб. Дружина молодого честолюбного політика Елізабет розчарована у своєму чоловіку і заочно захоплюється його матір'ю, що колись втекла з дому з другом чоловіка лордом Протеусом, що мітив у прем'єр-міністри. З тих пір вони вигнані з суспільства, але Елізабет таємно від чоловіка запрошує їх в гості. Однак замість романтичних коханців перед нею з'являються невиховані, нерозумний, злісний старик і старуха, що молодиться. І все-таки Елізабет, закохана в молодого колоніального чиновника, що повертається в Малайю, знаходить у собі сили піти від чоловіка. Побачене зробило її більш мудрою, але не змусило відмовитися від кохання, нехай і не вічного.

У п'єсі «За бойові заслуги» (1932) показана родина провінційного адвоката, що воліє за для власного спокою вірити у благополуччя суспільства. Однак все, що відбувається в його власній родині служить наочним спростуванням його обивательської благодушності. Син по-

вернувся сліпим з війни, і одна з дочок цілком присвятила себе турботам про нього, але мучиться цим. І коли колишній фронтовик, за якого вона мріяла вийти заміж, кінчає життя самогубством (він так і не зумів пристосуватися до мирного життя), вона божеволіє. Інша сестра виходить заміж за демобілізованого офіцера, що представляє із себе закінчене втілення снобізму і хамства. Третя втікає з дому з багатим спекулянттом. Вона розуміє, що це огидна особистість, але для неї немає іншого шляху до свободи. У цій родині ніяк не можуть забути про війну. «Я знаю, що всі ми були маріонетками в руках бездарних дурнів, які правили нашими країнами. Я знаю, що нас усіх принесли в жертву їх марнославству, жадібності й тупості. І найгірше це те, що вони, наскільки я розумію, нічому не навчилися», — говорить сліпий Сідней.

Особливе місце в театральному житті займає драматургія Томаса Стернза Еліота (1888-1965). Формуючись як поет і драматург у 1910-і рр., особливо під час Першої світової війни, Еліот зазнав серйозного впливу *авангардизму**: нігілістично-анархістське осмислення реального світу й художньої творчості виразно проступає в його творах кінця 1910-20-х рр. Він гостро відчуває ефемерність, хаотичність індустріального суспільства і в пошуках істинної цивілізації звертається спочатку до Античності, а потім до Середньовіччя. Згодом ця незадоволеність буржуазною дійсністю привела Еліота до консерватизму і католицизму, а його розчарування в авангардизмі і реалізмі англійського мистецтва — до *неокласицизму**. Звертання до драми для Еліота було осмисленим, логічним. Його завжди турбувала «соціальна користність» творчості, він прагнув донести «істинну духовність» до людей. У 1920-х рр. поет дійшов висновку, що забезпечити соціальне значення поезії може тільки театр. Цьому виду творчості притаманна універсальність, яка дозволяє виразити в упорядкованій формі трагічну суперечливість буття. Своєю драматургією Еліот неодмінно хоче переконати своїх глядачів у тому, що необхідно, відкинувши неправду, фальш буржуазних відносин, прийти до усвідомлення необхідності збереження справедливості людських, гуманістичних ідеалів. Порятунком духовності для Еліота означав спасіння людської особистості в часи потрясіння.

Краща його п'єса «Убивство в соборі» (1935) є твором гармонійним і цілісним, в якому виразно відчутна грізна атмосфера передвоєнного часу, що вимагає величезного внутрішнього напруження й зібраності перед обличчям прийдешньої катастрофи. Ще в мирний час Еліот створив п'єсу, високий трагічний гуманізм якої повною мірою відкрився в роки війни з нацизмом: англійський поет у драматургії звернувся до теми особистої відповідальності людини за все, що відбувається у світі. П'єса була написана для показу на Кентерберійському фестивалі, де представляли твори про життя архієпископа Кентерберійського Фоми Бекета (XII ст.), сподвижника короля Генріха II у боротьбі за централізовану монархію, що наприкінці життя став відкритим ворогом енергійного государя і був убитий за його наказом.

Для Еліота Фома — людина, що діяла в ім'я вищої духовності, проти мирської суєтності і низьких державних інтересів. Тут драматург не просто використовує історичний матеріал — з минулого він витягає один з найважливіших конфліктів англійського суспільного життя, який багатовіково обумовлював розвиток країни. Конфлікт між церквою і державою, цілком реальний та історично достовірний, драматург переводить у план метафізичної абстракції, перетворює у релігійно-поетичному дусі. Протистояння Бекета і рицарів, що вбили його, Бекета і хору кентерберійських жінок, що тривожаться за його долю, але не розуміють його вчинку, Бекета і священників, яким відкрите лише дещо із справжньої, таємної істини, у трагедії Еліота здобуває характер всесвітньої, всеосяжної. Приймаючи на себе мучеництво і всі гріхи світу, Бекет допомагає людству зробити ще один крок на шляху пізнання істини, на шляху утвердження гуманізму. До цієї п'єси-реквієму зненацька вторгається політична реальність 1930-х рр. Демагогічно суворі промови рицарів за змістом і фразеологією, здаються прямо запози-

ченими з виступів ультраправих, що обіцяли «ніч довгих ножів» кожному, хто поставить під сумнів їх ідеологію і соціальну практику.

Кіномистецтво. Всесвітньою популярністю з кінця 1920-х рр. користувалося англійське документальне кіно. Джон Грірсон (1898-1972), визнаний його лідер, вважав, що документальний фільм — це творча інтерпретація дійсності, а тому єдина різниця між ігровою та документальною картиною полягає в тому, що в документальному фільмі автори послуговуються «дійсним» матеріалом, а не вигаданими ситуаціями й акторами, що грають свої ролі. Його фільми «Рибальські судна» (1929), «Нічна пошта» (1936) та ін. є не стільки журналістськими репортажами, скільки поетичними оповідями про нелегку працю трудівників.

Якщо школа Грірсона прагнула показати справжніх людей у життєвих обставинах — їх повсякденну працю і реальні проблеми, то ігрові стрічки, навпаки, не відзначалися тяжінням до дійсності. Англійці завжди вважались манірними прибічниками своїх традицій і повною мірою ці риси властиві ігровим фільмам тих років — досить холодним, з обмеженими культурними горизонтами. Зрозуміло, що за кордоном вони не мали успіху. Ситуацію змінив угорець Александер Корда (1893-1956). Покинувши батьківщину у 1919 р., після падіння Угорської радянської республіки (в якій він був комісаром у справах кіно), він обрентувався в Англії і заснував компанію «Лондон філмз». Фільм «Приватне життя Генріха VIII» (1933), що приніс успіх режисеру, відрізнявся від решти англійської кінопродукції і великим бюджетом, і постановочним розмахом, але головне — нотою людяності, яку Корда вніс у трактування долі англійського монарха. Фільм починається з підготовки страти другої дружини Генріха VIII (1491-1547), Анни Болейн, обвинуваченої у подружній зраді. Шлюб короля з нею не був визнаний церквою, що і послужило офіційною причиною розриву між королем і католицизмом. Корду не цікавили історичні події, їх соціальні причини і наслідки. Сюжет картини цілком зосереджений на взаєминах короля з його дружинами, на хитрості, обмані і сердечних справах.

У міжвоєнний період розпочав свій творчий шлях Альфред Хічкок (1899-1980), найбільший художник з тих, що присвятили себе жанрам детективу і фільму жахів. Першу свою картину — кримінальну драму «Мешканець» він поставив у 1926 р. Одним із самих знаменитих і загадкових англійських злочинців був Джек Різник, що вбивав ночами самотніх жінок, переважно повій, виступаючи таким чином своєрідним «захисником моральності». Вбивця не був упійманий, і особа його дотепер не розкрита. У фільмі Хічкока якийсь незнайомець знімає кімнату в домі скромної англійської родини. Незабаром домогачдці і сусіди починають підозрювати, що новий мешканець — це той самий Джек Різник, що ховається від правосуддя. Підозри виявляються марними. Так безневинний квартиронаймач став першим з героїв Хічкока, що мимоволі замішуються до злочину і потрапляють у трагічну ситуацію.

Хічкок починав свій творчий шлях у той же час, що і «королева детективу» Агата Крісті (1890-1976). Розквіт цього популярного жанру в Англії припадає на 1920-30-і рр. У детективних романах геніальні сищики, мобілізувавши розумові здібності, розгадують заплутані й хитромудрі загадки. Натомість Хічкок не любив сюжети «із загадками», вважаючи, що вони залишають глядача байдужим, оскільки не дають можливості похвилюватися: глядач просто чекає, коли сищик піднесе йому розгадку «на блюдечку». Режисер називав свої картини «мелодрамами» — вони були особливими, нітрохи не схожими на класичні зразки, в яких обставини перешкоджають з'єднанню люблячих сердець, від чого в глядачів навертаються сльози на очі. «Мелодрама» Хічкока — це не оповідання про бідних закоханих, а історія злочину, що створює атмосферу страху, напруженості і героя, втягненого до цієї атмосфери — і часто невинного. Такі відчуття називали саспенс (англ. «наростання напруженого очікування»). Хічкок конкретно пояснював, у чому полягає суть саспенсу. Якщо, наприклад, за столом розмовляють два чоловіки і вибухає підкладена зловмисником бомба, глядач сприйме вибух як просту несподіванку. Але якщо він знає про бомбу, то хвилювання буде наростати, значно посилю-

ючись тому, що нічого не підозрюючи співрозмовники обмінюються дрібязковими фразами. Тільки знаючи всі обставини, глядач зазнає дії саспенсу.

Дивним чином режисеру вдавалося домішувати до саспенсу іронію і гумор — як, наприклад, у «39 сходинах» (1935). Герой фільму — типова для Хічкока жертва злочину, не ним здійсненого. Скромний канадець, що приїхав у Лондон погостювати, дав притулок на ніч жінці, якій начебто хтось загрожувє. Вранці він знаходить жінку вбитою. Канадець змушений рятуватися і від поліції, і від шпигунської організації, що переслідувала вбивту. Уникаючи пасток, він мчить в Шотландію, де, за деякими відомостями, знаходиться ватажок шпигунів, потрапляє в тихий, спокійний маєток, з полешенням зітхає і розповідає його власнику, що побочується людини, в якій не вистачає фаланги на мізинці однієї руки. Хазяїн показує руку з покаліченим мізинцем і запитує: «На цій?». Тут у героя стріляють, але куля потрапляє в Біблію, що зберігається в нагрудній кишені пальта, і не заподіює героєві шкоди.

Література. Історичні переми́ни, які знаменував собою ХХ вік, ніде не викликали такого впертого опору як у Великобританії. Коли всюди на Заході голосно заявив про себе авангардизм, на англійському ґрунті він приживався дуже погано. Тільки завдяки зусиллям визначних письменників, таких як Джойс, Еліот, Вулф та ін., що сміливо пішли по шляху творчого експериментування, в художній культурі Англії відбулося оновлення, в чому, власне кажучи і полягала історична місія авангардизму. Його головним завданням був пошук художньої мови, яка достовірно передавала б дух часу і самовідчуття людини у світі індустріальної і науково-технічної цивілізації ХХ ст., де особистість була безпорадною перед соціальними конфліктами, загубленою серед жорстокого хаосу буденності, змушена коритися законам загальної стандартизації і механічних ритмів життя.

Найвидатнішим письменником-авангардистом англійської літератури був ірландець Джеймс Джойс (1882-1941). Будучи патріотом Ірландії, він, однак, не став націоналістом і не долучився до політичних й літературних рухів, що ставили своєю метою звільнення Ірландії. «Коли душа людини народжується в цій країні, на неї накладають тенета, щоб не дати їй злетіти», — писав Джойс про батьківщину, маючи на увазі «тенета націоналізму». Ще з юності митець тягив до загальноєвропейської і світової культури, що стало головною причиною його виїзду за кордон. У 1916 р. побачив світ перший роман Джойса «Портрет художника в юності» — сублімована біографія письменника, історія його дитинства і юності. Зовсім недарма Джойс назвав свого героя ім'ям міфологічного винахідника і будівельника Дедала, що символізує зухвалий виклик творчої особистості всім заборонам, обмеженням і законам. В першому розділі розповідається про враження і переживання дитини: святкування Різдва в рідному домі, епізоди шкільного життя. У родині Стівен вперше зіштовхується з релігійними суперечностями і неправдою. Його батько вважає, що Ірландія — «нещасна країна, задушена попами». Тітонька, переконана католичка, обурюється і схаменувшись, батько намагається виправити помилку. Він переконує Стівена, що мова йшла про дублінських носильників, відомих лихословів. Цей випадок змушує хлопчика засумніватися в «ідеальності» світу дорослих. В єзуїтському коледжі Стівен одного разу розбив окуляри і через короткозорість не міг писати. Класний наставник, помітивши учня, що ледарює на уроці, покарав його різкою. Вперше Стівен зазнавав біль приниження, вперше зіштовхнувся з «мерзеною підлістю» і по-новому оцінив проповіді про добро, людинолюбство в сполученні з байдужістю, черствістю «святих отців».

Другий і третій розділи відтворюють важливі моменти в духовному формуванні героя. Він був кращим учнем коледжу, виділяючись серед однолітків благочестям, служачи їм гідним прикладом. Але у свідомості Стівена поволі намічалось протиріччя. З одного боку, «світ постав перед ним величчям, струнким вираженням божественної могутності і любові». З іншого — його улюбленими поетами були засуджувані церквою Бодлер і Байрон, під впливом яких

він сам став писати. Тільки в такі хвилини Стівен відчував себе по-справжньому щасливим. Для нього перестав існувати навколишній світ — злиденність життя в рідному домі, монотонність буднів у коледжі. Болісна роздвоєність поглиблюється конфліктом плоті і духу. Навітряна священниками думка про споконвічну гріховність людини, про руйнівну дію жадань плоті, бореться в ньому з «бажанням зрішити і насолодитись гріхом». Але візит до публічного дому залишає тільки почуття провини і каяття. Стівена мучить страх перед Судом Божим, він відчуває відразу до власної плоті — джерела гріха. Обітниця, меси, молитви, причастя і самокаутування не допомагають йому позбутися спокус і віра поступово вгасає в його душі. Зрештою, юний митець відмовляється від сану священника: «Я не буду служити тому, у що я більше не вірю...».

Кульмінація роману — «осяяння» Стівена, що усвідомив своє покликання художника. Тепер більше, ніж будь-коли, він відчуває внутрішній зв'язок з легендарним Дедалом. В останній главі книги Стівен покидає Ірландію, виривається з полону всіляких уз — суспільних, релігійних, сімейних — для того, щоб втілити своє прагнення художньої творчості. Тема Стівена Дедала одержить своє завершення у головному творі Джойса — романі «Улісс» (1922). У заголовку підкреслений зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (Улісс — латинська форма імені Одисей). Усі 18 епізодів цього роману про мандрівку і повернення співвідносяться з відповідними епізодами античного епосу. Кожен з головних героїв «Улісса» — іронічне переосмислення класичного зразка. Леопольд Блум, новий Одиссей, — не цар, відірваний від своєї батьківщини війною, а всього лише 38-літній єврей, дрібний рекламний агент, який обожнює дочку, сумує про померлого у дитинстві сина і страждає від зрадливості дружини, яку боготворить. Стівен Дедал, новий Телемах, — молодий публіцист і поет, посварений з родиною і змушений заробляти собі на життя вчителюванням. Нова Пенелопа Моллі Блум — співачка, і на відміну від класичного символу вірності часто зраджує чоловіка. Всі події роману відбуваються з 8-ї години ранку 16 червня до 3-ї над ранок 17 червня 1904 р.: Блум і Дедал, розпочавши свої «одиссеї» з різних кінців Дубліна, зустрічаються в нічний чайний для кучерів. Блум запрошує юного поета в гості, вони випивають по чашці какао і Стівен, помочившись в саду, «відбуває у невідомому напрямку». Дія розгортається у точно окреслених місцях Дубліна, в багатьох виданнях роману кожен епізод постачений картою. Детальний опис вулиць міста, його будинків, визначних пам'яток даний у формі довідника.

Блум-Улісс у своїх нескінченних блуканнях по місту прагне думкою до жінки, домашнього вогнища, сина; Стівен-Телемах — до батька. Але, на відміну від міфологічних прототипів, Блуму і Стівену немає про що говорити. Таким чином, з'єднання «батька» і «сина» не відбулося, спілкування пройшло для героїв безслідно. Навіть зрада Моллі — основне джерело хворобливих переживань Блума — позбувається драматичної гостроти і зображується письменником як банальна повсякденна подія. Блум повертається на подружнє ложе не палаючи від ревності месником, а з колишнім почуттям тепла і ніжності. Сам Леопольд Блум — великий любитель жіночої статі, але більше у фантазіях; він любить музику, хоча і не обізнаний в ній. Таємний світ героя, підпілля його душі розкриваються письменником за допомогою драматичної фантазії, уявлюваної інсценівки (епізод «Цірцея», дія якого відбувається в публічному домі). Образи, що вириваються з підсвідомості Блума, свідчать про примітивність, приземленість його мислення. Але Джойс представляє у цьому персонажі загальнолюдську сутність. Недарма наприкінці роману письменник наділяє його новим ім'ям — Всякий і Ніхто.

На відміну від Блума свідомість Стівена Дедала являє собою складну інтелектуальну мозаїку: він — шанувальник Данте і Ренесансу, тонкий знавець музики і філософії. Як і Джойс, Стівен — патріот Ірландії. Але свобода і покликання художника для нього важливіша від боротьби за незалежність. Стівен скептично ставиться до політики, до історії як до «процесу і прогресу» і навіть до власних літературних амбіцій. Джойс наділяє Стівена своєю вла-

сною свідомістю. У сприйнятті героя світ провінційного Дубліна — дріб'язковий, вульгарний, «заслинений у крамині на торговищі нового Вавілоу». В нього складні взаємини з релігією: з одного боку, він порвав з церквою, не приймаючи її догматичності, з іншого боку — цінує в ній велич історії, красу мистецтва, відчуває ностальгію за Духовним Отцем.

*Потік свідомості** — відтворення процесу безупинного внутрішнього мовлення — у романі чітко поділяється на два типи: чоловічий і жіночий. Перший характеризується лаконічністю, стислістю, уривчастістю фраз, що можуть обриватися на півслові. Натомість потік свідомості Моллі Блум — це промова, що вільно тече з різкими стрибками, перебоями думок, їх довільним переплетенням. Джойс відмовляється від розділових знаків, абзаців, щоб передати особливу, «нелогічну логіку», що часто поєднує поняття і явища, опускаючи причинно-наслідкові зв'язки. Ця вкрай примхлива, алогічна мова відповідає, на думку автора, жіночій природній суті. Джойс відкриває «нову мову». Словесний образ твориться «звучанням» тексту. Наприклад, лейтмотив — тема Блума-рогоносця — різко перебивається прозою життя (плітками, обривками розмов, звуками вулиці, кафе, лазні тощо) і образним описом стихії співу, плину людського голосу. Думки Блума заповнюються музичними враженнями, що несуть йому розраду. А потім іде особлива звукова кінцівка — могутнє випущення газів Блумом — іронічне зниження теми. Також у потоці свідомості Блума виникають історичні паралелі: Ірландія і її переможниця Англія співвідносяться між собою, як Греція і Рим, Ізраїль і Єгипет. Їх загальна суть — псевдо-перемога грубої сили імперій над тендітним духовним началом, цивілізації над культурою.

Вірджинії Вулф (1882-1941) належить унікальне місце в літературі ХХ ст. Автор витонченої експериментальної прози, інтелектуалка, блискучий знавець літератури, критик і феміністка, вона зробила істотний вклад у формування авангардистської традиції. Письменниця народилася й виросла в дуже освіченій та витончено-інтелектуальній родині, дід якої в лондонському районі Блумсбері стає справжнім салоном художників-авангардистів. Блумсберійці не мали чіткої естетичної програми, гурток об'єднав людей з різними творчими установками і соціальними поглядами. Але всі вони були переконані в необхідності вільного самовираження особистості і прагнули знайти художні засоби, які б відповідали новим часам.

Критичні погляди Вулф на літературу випереджали її письменницький досвід. У програмному есе «Сучасна література» (1919) вона, полемізуючи з Уеллсом, Голсуорсі й іншими старшими сучасниками, дорікає їм у перебільшеній увазі до зовнішньої канви оповіді. Описуючи життя як «напівпрозору оболонку, що оточує нас з початку життя свідомості до її смерті», вона стверджувала, що нове розуміння реальності вимагає іншої техніки писання. У 1925 р. виходить роман «Місіс Деллоуей», написаний у повній згоді з цими поглядами. Чималий вплив зробив на нього «Улісс» Джойса. Як і в «Уліссі», дія роману Вулф займає всього один день. Зовнішньому, дієвому плану відводиться другорядна роль. В центрі книги — думки, спогади, міркування героїв. Тут у письменниці вперше з'являється потік свідомості, коли внутрішнє життя персонажів відтворюється за допомогою передачі асоціацій, що проносяться в їхніх головах.

Світська дама Клариса Деллоуей готується до вечірнього прийому. Попутно вона згадує юність у маєтку своєї тітки, перше кохання, міркує над своїми відносинами з чоловіком і дочкою, засмучується, побачивши порване плаття, досадує, що на прийом доведеться запросити несимпатичну гостю. Тим часом запрошені зайняті своїми справами, але їх думки, у зв'язку з майбутнім вечором, раз у раз повертаються до Клариси. Короткими спалахами перед нами миготять реакції і думки випадкових перехожих, другорядних персонажів. Особливе місце в романі відведене трагічній історії солдата Першої світової війни Септімуса Уоррен-Сміта, що божеволіє, і його дружини Реції. Вулф дає змогу читачеві самому скласти з цих потоків свідомості психологічні портрети героїв. Письменниця зі скрупульозністю відтворює маршрути

персонажів: в кожен момент оповідання ми знаємо, в якому районі Лондону відбувається та чи інша подія. Вулиці і будівлі мають реальні назви. Ця скрупульозність — частина експерименту Вулф: географія міста, бій Біг-Бена, аероплан і проїзд екіпажу з членом королівської родини поєднують персонажів і служать контрастним фоном для різноголосиці їх внутрішніх монологів. Ось Клариса Деллоуей дивиться на переполох, викликаний появою автомобіля, їй цікаво і трохи прикро, що вона опускається до загальної суєти. Септімусу, що божеволіє, затор на дорозі здається катастрофою, світ для нього страхотливо «похитнувся».

Годинник б'є дванадцять: Річард Деллоуей снідає з впливовою місіс Брутн; Клариса розкладає на ліжку вечірнє плаття; Уоррен-Сміт прийшли на прийом до доктора Бредшоу, що мимоволі підштовхує Септімуса до самогубства; Пітер Уолш відпочиває на ослоні в Рідженс-парку. Амбіції, нудьга, безтурботність, розпач, смуток співіснують і не перетинаються. Персонажі бачать ті самі події, але відчуження нездоланне — кожен заточений всередині власного «я». Відчуження — важливий мотив роману. Клариса зі смутком відзначає, що не розуміє дочку, чоловік не наважується зізнатися їй у коханні, Реція, незважаючи на безмежну любов і самопожертву, не може врятувати Септімуса. Наприкінці роману на прийомі Клариси зустрічаються ключові персонажі — і події червневого дня стягаються і складаються в єдину картину. Об'єднані любов'ю до Клариси, її чарівністю, герої знаходять можливість діалогу. Недосконалість світу, його безглузда жорстокість, що вторгається в затишне існування Клариси новою про самогубство безвісної молододі людини (Септімуса), згаджується. Як згаджуються зморшки і недосконалість самої місіс Деллоуей під поглядами люблячих людей.

У центрі творчості Вірджинії Вулф — жінка, слабка, обожнена, щедра в любові, що має талант до життя. Або, якщо спиратися на феміністські переконання письменниці, яка знайшла своєму таланту єдино можливе застосування, що не приводить до конфлікту з навколишнім світом. У знаменитому її есе «Своя кімната» (1929) екскурс в історію жіночої літератури доповнюється метафоричною історією «сестри Шекспіра» — жінки, що нібито існувала, і генієм була рівна великому драматургу. Осміяна і розтоплана світлом чоловіків, вона загинула, не написавши жодного рядка. Вулф формулює умови, при яких жінка зможе діяти нарівні з чоловіком: «Дайте їй ще сотню років, свою кімнату і 500 фунтів на рік, можливість думати відкрито і позбутися зайвих слів, і, запевняю вас, дуже скоро вона напише свою кращу книгу». Вулф не намагається применшити значення різниць між чоловічою і жіночою свідомістю, не закликає жінок уподібнюватися чоловікам. Вона вважає, що жінки повинні знайти свої власні шляхи в мистецтві. Зрештою, письменниця доходить думки, що, можливо, у свідомості є дві статі, і для повного задоволення і щастя людині необхідно стати андрогіном — тобто двостатевою істотою. Художнє втілення ці ідеї знайшли в романі «Орландо» (1928) — історичній фантазії, в якій «герой-героїня» проживає життя то жінки, то чоловіка в різні історичні епохи, від XVI до XX століття.

У XX ст. бурхливий розвиток науки, а головне, небачені досі суспільні перетворення викликали стурбованість тим, куди ж рухається суспільство. Коли прекрасний сон про майбутнє став перетворюватися в кошмар, народився жанр роману-попередження — *антиутопія*⁸. Автором одного з перших творів цього жанру став Олдос Хаксл (1894-1963). За епіграф до свого роману «О новий чудовий світ» (1932) він обрав слова російського філософа Миколи Бердяєва (1874-1948): «Утопії виявилися набагато більш здійсненними, ніж здавалося раніше. І тепер постало інше болісне питання, як уникнути остаточного їх здійснення». У «чудовому новому світі» суспільство прагне споживати якнайбільше товарів і послуг. Господом цього світу (замість Господа Бога) є Форд, американський автомобільний магнат, що став символом технічного прогресу і споживачької цивілізації. Суспільство поділене на касти (позначені буквами грецького алфавіту від альфи до іпсилону), причому поділ закладається хімічними методами ще на ембріональній стадії розвитку. Стабільність соціуму ґрунтується на

знищенні особистості: шляхом маніпуляцій з ембріонами одержують кілька десятків близнюків. При вихованні дітей використовується гіпнопедія — нескінченне повторення тих самих фраз під час сну. У результаті вони сприймаються як незаперечні істини, у яких навіть у голову не прийде сумніватися. Герої Хакслі спілкуються гіпнопедичними фразами, впровадженнями в їх свідомість, вони не звикли думати, — по-суті, їм немає про що говорити один з одним. Якщо ж сталася помилка і хтось з громадян «ідеальної держави» не вписується у загальний стандарт, проблема вирішується рішуче і радикально: у «чудовому новому світі» всіх «несхожих» засилають на острови. У будь-якому випадку суспільство важливіше, ніж людина. «Убивство означає загибель особи, а, власне, що для нас одна особа? Ми ж легко можемо створити скільки завгодно нових», — міркує герой роману. У результаті знеособлювання губиться неповторність, а значить, і цінність окремої людини.

Відносини між чоловіком і жінкою засновані на принципі «взаємодопомоги»: «Кожен належить усім іншим», що, зрозуміло, виключає душевність і кохання. Сімейні відносини повністю руйнуються: слова «батько» і «мати» стали непристойними лайками. Усе життя зводиться до матеріальних інтересів, нехай люди навіть не підозрюють, що у світі є щось крім ідеалів споживання. І хоча в романі присутній певний сурогат релігійних обрядів — «фордослужіння» — у новому світі не можна допустити і думки, що «життєва мета знаходиться десь далі, десь поза нинішньою сферою людського життя, що призначення життя полягає не у підтримці благоденства, а в поглибленні, облагородженні людської свідомості». Глобальна зміна свідомості, мови приводить до нерозуміння колишньої культури, до розриву з традиціями. Старі книги або заборонені, або «перекладаються» так, що від їх змісту нічого не лишається. І навіть розумний поет Гельмгольц, «технолог почуттів», глузує з «Ромео і Джульєтти», настільки ідіотською здається їх трагедія в контексті сучасної йому моралі. У світі майбутнього знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведено до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами»: Гельмгольц болісно намагається зрозуміти, про що можна писати в тій духовній порожнечі, в якій живе суспільство.

Назвою роману Хакслі послужила фраза з драми Шекспіра «Буря». Шекспір, цитатами з якого говорить один з героїв, Дікун Джон, стає в романі символом всього того, що виходить за рамки «чудового нового світу», людської індивідуальності, сили почуттів, поезії.

Одним з найвидатніших англійських письменників першої третини ХХ ст. був Девід Герберт Лоуренс (1885-1930), про якого інший письменник — Річард Олдінгтон написав: «Лоуренс не мав нічого, крім таланту. Він був робітником, сином шахтаря, і володів характерною для трудової людини пильністю, від якої не вилізає облудність і дурість буржуазії». Він добре знав класичну й сучасну літературу, розбирався у філософських поглядах В. Джеймса, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Письменник не відмовився від реалістичної форми оповіді, але вплив фрейдизму і натуралізму дозволив йому вийти за рамки традиційного англійського реалізму. В першу чергу він сприйняв від них їх підкреслений інтерес до фізіологічної боку життя, але так само пильно він вивчав найтонші порухи людської душі. В основу світогляду митця лягла думка: «Моя велика релігія — це віра в кров і плоть, що є мудрішою за інтелект». Спираючись на неї, Лоуренс, за його словами, одержав можливість «перейти від первинних інстинктів до правди». І ніщо не могло похитнути переконання Лоуренса в тому, що цивілізація зайшла надто далеко, понівечивши людську душу. У пошуках рівноваги він, будучи натурою піднесено-почуттєвою, бачить потребу ще раз наголосити на емоційному. Злим вампіром в його ідеології стає індустріалізація, що спотворила пейзаж його юності, механізувала людство, звівши до становища автомата й позбавивши здатності «усвідомлювати релігію життя».

«Жоден з англійських романістів, — писав один з дослідників його творчості — не засвоїв такої різноманітності людських контактів як Лоуренс». З цього безконечного розмаїття Лоу-

ренс насамперед виділяє стосунки між чоловіком і жінкою, в яких, на його думку, криється «основна рушійна сила життя». З небувалою проникливістю психолога і талановитого майстра слова він розкриває перед читачем діалектику почуттів, що сплітають між собою діаметрально різних людей, і, вникаючи в природу їхніх стосунків, розширює межі нашого уявлення про справжню інтимність, в якій сексові належить головна роль. У першому романі «Білий павич» (1911) розказана історія любові сина убожючого фермера Джорджа Сакстона і дочки багатих батьків Летті. Різниця в соціальному стані заважає щастю молодих людей, Летті виходить заміж за людину свого кола. Письменник зумів передати важке життя простих людей, драматизм долі Джорджа, красу рідних місць. Літературна популярність прийшла до Лоуренса після виходу у світ другого роману — «Сини і коханці» (1913). В романі розкриті причини розладу в родині, що походять від соціальної нерівності. Захоплення фрейдизмом проявилось в підкресленні влади матері над сином в душі «комплексу Едіпа».

Письменник згодом усе більше уваги звертав на несвідоме в людині, на сексуальні взаємини (романи «Веселка», 1915, «Закохані жінки», 1920). У 1928 р. Лоуренс публікує роман «Коханець леді Чаттерлей», який одразу ж був заборонений в Англії як «непристойний». Історія кохання Констанс Чаттерлей з Меллорзом, лісником її скаліченого чоловіка Кліффорда, змальована з ніжністю, болем і сміливою чесністю. Прихильники роману захищали його, твердячи, що відвертий опис сцен інтимного життя викликаний прагненням письменника збагнути суть людського існування, знайти його рушійні сили. Захисники публічної моралі вбачали в романі лише еротику чи навіть порнографію. Втім, письменник не забув і про соціальний момент і переконливо показав суспільні процеси, що відбуваються в Англії після Першої світової війни, переважання грошового інтересу над духовним у старих аристократичних родинах, важку, отупляючу працю шахтарів.

4. Культура Італії кінця 1910-30-х рр. Перша світова війна, хоча Італія і встигла прилучитись до табору переможців, загострила внутрішні протиріччя в країні. Післявоєнна економічна криза, інфляція, безробіття, занепад сільського господарства викликали підйом революційних настроїв у масах. Під впливом Великої Жовтневої соціалістичної революції робітничий рух Італії набув такого розмаху, що до 1920 р. в країні склалася революційна ситуація. Однак на перешкоді соціалізму став *фашизм**. Ще у 1919 р. Беніто Муссоліні, спираючись на націоналістичні настрої колишніх фронтовиків, створив фашистський рух «Бойовий союз», який розпочав здійснювати погроми. Незабаром дуче (вождь) одержав підтримку правлячих кіл і швидко завоював популярність. Муссоліні та його ідеї влаштовували монополістів, великих землевласників, королівський двір, Ватикан і частину трудового народу. У 1926 р. в країні був введений надзвичайний стан, заборонені політичні партії, створені таємна поліція і Особливий трибунал. Насаджувався особистий культ диктатора. Прагнучи «відродити Римську імперію», Муссоліні у 1930-х рр. ініціював загарбання Ефіопії й Албанії, допомагав Франко. Під час Другої світової війни Італія була союзником нацистської Німеччини і зазнала повного розгрому.

У роки свого правління фашисти демагогічно закликали до відродження патріотизму і традиції, омолодження «національного духу» через воскресіння ідеалів Античності й Ренесансу. У середині 1920-х рр. Муссоліні спробував привабити на свій бік широке кола інтелігенції. Ідеологи фашизму почали спекулювати на героїчних ідеалах *Рисорджименто**, заявляючи, що прагнуть повернути народ до його витоків, для чого необхідно «очистити дух нації» від «шкідливих інтелігентських розумувань». Муссоліні ініціює видання Італійської енциклопедії (вийшло 37 томів), у створенні якої взяла участь понад 3 тис. авторів. Однак, коли прибічники режиму опублікували «Маніфест фашистських інтелектуалів», у відповідь одразу вийшов «Маніфест антифашистських інтелектуалів», що означало розкол інтелігенції на два табори і засвідчило формування інтелектуального опору фашизму.

Ліве крило інтелектуалів-антифашистів, очолене мислителем-марксистом і лідером комуністів Антоніо Грамші (1891-1937), бачило у мистецтві й літературі виховну й ідеологічну силу, тому закликало інтелігенцію до активного опору фашистському режиму. Грамші, перебуваючи у в'язниці, написав «Тюремні зошити», в яких утверджував необхідність інтелектуально підносити народні маси, налагоджувати контакти між простими людьми й інтелігенцією, щоб «створити інтелектуально-моральний блок, який зробить політично можливим прогрес всієї маси, а не тільки вузьких груп інтелігенції». На противагу лівим, ліберальні антифашисти на чолі з неогегельянцем Бенедетто Кроче (1866-1952) закликали рятувати «високу культуру», відокремлюючи її від політики і народних мас. Спираючись на цю ідею, частина інтелігенції стала на шлях пасивної опозиції режиму, здійснюючи політику «невтручання».

В ролі поборника фашистської ідеології і політики виступив Габріель Д'Аннунціо (1863-1938), один із самих значних італійських письменників і поетів. Він мріяв про відродження колишньої слави Італії, про героїчну зміну життя і встановлення «Третьої Римської імперії». Тому він у душі соціал-дарвінізму оспівував війну, сам активно брав участь у Першій світовій війні. Тому не дивно, що фашизм здався йому тією ідеологією, що зможе оздоровити «хвору націю». Але незабаром насильства фашистів та їх «плебейські смаки» відштовхували «аристократа Духа і Природи» Д'Аннунціо. Тоді Муссоліні «прив'язав» класика до режиму, оголосивши його «офіційним поетом нації» і призначивши головою Італійської академії. У пізній період творчості письменник повністю зосередився на власних переживаннях, на своїй долі, створивши ряд ліричних автобіографічних творів («Ноктурн», 1921; «Сотні і сотні сторінок темної книги Д'Аннунціо, що прагне померти», 1935).

*Футуристи** у роки Першої світової війни і перші повоєнні роки починають брати участь у політичному житті. Взагалі, політика для учасників цього руху була такою ж сферою творчості, як і поезія. Вони активно закликали до участі Італії у війні, йшли на неї добровольцями, оспівували війну як пробудження від слабкості, інструмент сили і здоров'я «нації», прорив до споконвічного почуття єдності життя і смерті. Футуристи ненавиділи демократію, монархію, парламент і церкву, ратували за диктатуру «аристократів Духа» (поетів-футуристів), за революційне насильство. Тому Марінетті вітав більшовицьку революцію в Росії і становлення фашизму в Італії. У 1918 р. він створив партію футуристів, бойові загони якої — фаши (віхті, зв'язки) — послужили зразком для Муссоліні. Відносини футуристів з фашизмом були складними, часто змінювались. У фашизмі їх приваблювали антибуржуазність і націоналізм, а відштовхували католицизм, монархізм, солдафонщина. Марінетті вимагав, щоб фашисти визнали його своїм предтечею, зробили футуризм офіційним стилем, однак ті не могли пробачити поету його естетства, презирства до «реальної політики» (тобто її брудної сутності), певних симпатій до комуністів. Незважаючи на це, Муссоліні призначив Марінетті академіком і головою Союзу письменників.

Натомість як літературна й мистецька течія футуризм у 1920-х рр. переживає кризу. Неофіти руху випускають книгу «Динаміт. Пролетарська поезія. (Червоне + Чорне)», але вона відгонить вторинність і навіть епігонство. Організаційне оформлення футуризму (створення «осередків на місцях» і проведення з'їздів) також нічого не додає ідейно-естетичному рівню «художньої продукції» поетів і художників. І ось у 1930-х рр. футуризм як струхлявіла інституція живе міфами про довоєнні і воєнні «подвиги» і «осяння», а Марінетті звертається до містики і навіть до ще недавно осоружного християнства. З початком Другої світової війни «мистецтво майбутнього» дещо пожвавлюється, футуристи вітають загарбання, битви тощо. Марінетті їде кореспондентом на радянський фронт, на Дон, але там починає сумніватися у правоті фашизму, впадає у песимістичний настрій. Останній його твір — «Аеропоема Ісуса» став проривом до вічності, до нової релігійності, світу божественних енергій, проявом яких є для Марінетті найсвятіша у Всесвіті річ — мистецтво.

У післявоєнній творчості найбільшого письменника Італії Луїджі Піранделло (1867-1936) помітний відхід від поетики *веризму**. Біль і розчарування «втраченого покоління» відгукнулися в його прозі пильним інтересом до відчуження і неможливості самореалізації «маленької людини», до світу суб'єктивних переживань людини, змушеної грати роль, яка їй нав'язується. Ця «маленька людина» то жагуче бажає жити, то боїться проявити себе в реальній дійсності, яка вислизає в неї з-під ніг, як у маріонетки, покинутої лялькарем. Піранделло одним з перших художників на Заході заговорив про трагедію відсутності особистості в «маленькій людині» індустріального суспільства. Гуманістичне співчуття митця до людей прямо суперечило нелюдськості фашизму.

У післявоєнних новелах Піранделло малює низку образів з усіх верств суспільства, створюючи якби портрет страждаючої свідомості італійського народу. Усі його герої — від селянського хлопчика («Чінчі», 1932), дрібного службовця («Втеча», 1923) до відомого професора юриспруденції («Тачка», 1917) — тяготяться своїм «нежиттям», приховують у собі темні жадання. Трагедія відчуження найбільш яскраво розкрита в останньому романі письменника «Хтось, ніхто, сто тисяч» (1926), в якому розвивається ідея п'єси «Шестеро персонажів у пошуках автора» (1921). Герой роману банкір Вітанджело Москарда переконується, що в нього немає особистості, що він постійно міняється: він навіть захворів, довідавшись, що для оточуючих він не такий, яким вважав себе сам. Бажаючи вистежити незнайомця, що живе у ньому, визначити, ким він є як особистість, Москарда в паніці виявляє в собі «тисячі Москард», створених сприйняттям знайомих йому людей. Палким протестом проти зазіхання на цілісність його особистості, самостійність вибору життєвого шляху і незалежність духу породжені його «навіженства». Не бажаючи бути лихварем ні в очах навколишніх, ні у своїх власних, він дарує бідняку будинок, ліквідує свій банк. Ненависна маріонетка — Москарда-лихвар — розтрощена, але героя тепер усі (включаючи облагодіяного бідняка) вважають божевільним. Закінчуючи своє життя в заснованому на його власні кошти притулку для бідних, Москарда проймається захопленням перед невичерпністю і нескінченністю життя. По-бунтарському відвоювавши своє «Я», герой здобуває право на особистість.

Італо Свєво (1861-1928) ще у ранніх романах «Одне життя» (1892) і «Трухлявість» (1898) розкривав драматизм внутрішнього існування середніх буржуа на фоні безбідного монотонного існування; життя безвладних, душевно струхлілих людей, уповаючих лише на рятівну силу пам'яті, яка магічно перетворює минуле. У прозі Свєво відчутний вплив Дж. Джойса (в якого він брав уроки англійської мови в Трієсті і який високо цінував Свєво-прозаїка) і З. Фрейда. Прославився письменник завдяки роману «Самопізнання Дзено» (1923), написаному у формі щоденникових записів героя, які опублікував його психоаналітик. Дзено — пасивна, аморфна людина, що намагається відшукати об'єктивні причини своєї повної байдужості до життя. Все в його житті випадкове, навіть одруження. Познайомившись з родиною Малфенті, він, одержавши відмову в уподобаній дівчині, робить пропозицію її сестрам за абеткою їх імен, поки не дістає згоду Аугусти. Життя його пущене на волю випадку також у стосунках і з умираючим батьком, і з коханкою, і з діловим партнером. Його бездіяльність, безвір'я (про віру він після одруження міркує так: «Якби я вірив, інше не мало б ніякого значення») — це симптоми його повного «виключення» з реального життя. «Я все пам'ятаю, але нічого не розумію» — так нещадно судить він себе. Іронічно змальовані в романі дві проблеми, якими героєм намагається зайняти своє життя, — «гамлетівське» питання «курити чи не курити» і домисли про мниму хворобу. Нещадно правдивий роман про безглузде існування, соціальну і душевну апатію буржуазії своєю художньо-образною системою протистояв войовничим доктринам італійського фашизму й авангардизму, що утверджували культ «надлюдини».

Коррадо Альваро (1895-1956) з перших публікацій (збірник «Вірші в хаці», 1917) проявляє інтерес до життя простих людей, їх болів і надій. Цьому інтересу він не зрадить протягом

всього життя. У повісті «Людина в лабіринті» (1926) розповідається про демобілізованого солдата, який до війни був селянином з Калабрії, а тепер потрапляє до гігантського міста, що уявляється йому ворожим, заплутаним і страшним — справжнім лабіринтом з міфології.

Самим значним твором Альваро 30-х рр. є повість «Люди з Аспромонте» (1930), близька до традицій веризму. Оповідано про життя бідних пастухів в Аспромонте, письменник з гіркою свідчить про несправдані мрії італійського народу, адже саме в горах Аспромонте боровся за кращу долю простих людей Гарібальді. Сюжет повісті драматичний: родина Медзатеста, що чваниться своїм дворянством, жорстоко переслідує селян, яких вважає своїми рабами. Найменший пробісик у долі пастуха викликає у «шляхетної родини» обурення, штовхає на злочин. Прознавши, що сім'я Арджіро вибивається з останніх сил, щоб відправити в семінарію обдарованого Бенедетто, Медзатеста підпалює в Арджіро стійло з мулом, морить голодом, а потім звільняє з роботи їх старшого сина Антонелло. І юнак не витримує: підпалює ліси, що належать хазаям. Цей вчинок, символізуючи страшний народний гнів, одержує мовчазне схвалення селян — ніякими обіцянками Медзатеста не може вмовити їх вступити у боротьбу з вогнем.

Італійський південь у повісті Альваро, а також у численних новелах 30-х років представлений як особливий світ, письменник тяжіє до поетизації психологічного складу південного селянства, глибоко проникає в народне світосприйняття. Показуючи, що життя селянства з установленням фашистського режиму антропи не змінилася, що світ бідних як і раніше безправний, Альваро як художник-реаліст викривав соціальні міфи фашизму.

Визначний письменник Альберто Моравія (1907-1990) прославився вже першим своїм романом «Байдужі» (1929). Події твору, динамічного, багатого драматичними колізіями, розгортаються протягом двох днів в родині середніх римських буржуа. Старіюча вдова Маріаграція Арденго, її цинічний коханець Лео, діти Маріаграції, Мікеле і Клара, — типові представники свого середовища і свого часу. Вони перестали розрізняти добро і зло, моральність і порок, вони воістину байдужі. Події, люди мало торкають їх, усе тоне в безбережному морі їхньої байдужості. Вони сліпі навіть до знамень родинної катастрофи, що наближається. Дозволяючи Лео спокусити себе, Клара розраховує лише реанімувати своє життя, знайти якусь твердь під ногами. Центральний персонаж роману — студент права Мікеле — іронічно міркує про життя матері і сестри, розуміючи його безглуздість. Усвідомлює він і свою нікчемність і нездатність зробити хоч щось для зміни цього життя. Адже і він байдужий, хоч і боїться собі в цьому зізнатися. Силкуючись відшукати у своїй душі хоч якісь залишки мужності і щирості, побороти байдужість, він задумує вбити Лео, що розбестив їхню родину, але замах обертається дурнуватим фарсом. Байдужість — не тільки лихо морально скалічених героїв, але і зрадливість стосовно часу і суспільства, тому що соціальною апатією таких, як вони, скористалися для утвердження тоталітарного режиму фашисти. У байдужих конформістів немає майбуття — як у старшого, так і в молодого покоління, що духовно сформувалося в роки фашизму.

Дослідження психології байдужих надовго захоплює письменника, визначаючи його песимістичне ставлення до можливостей морального вдосконалення людини і соціального відновлення суспільства. У романі «Маскарад» (1941) він, розкриваючи суть диктаторського режиму однієї з латиноамериканських країн, показав згубний вплив фашизму на особистість людини. Глибокі міркування над майбутністю людини і людства відбиті у збірниках оповідань «Нещасливий закоханий» (1943) і «Епідемія» (1944). В оповіданні «Епідемія» недвозначним натяком на фашизм звучить опис дивної хвороби, що вражає величезне число людей. Вона заявляє про свою появу смородом з голови. Заражений втрачає нормальний нюх, упивається запахом тліну і розкладання і вимагає захоплення ним навіть від здорових поки що людей.

Цікавим феноменом культури Італії фашистського періоду було розповсюдження перекладних творів іншомовних, переважно американських та англійських авторів, що було з одного боку викликом ізоляціоністським принципам фашистської культурної політики, а з іншого заспокоювало потребу читачів у творах, що зображали «нормальне», не заражене нацизмом життя. Чезаре Павезе (1908-1950) якраз і починав свій творчий шлях з перекладів американських прозаїків. Першою його власною книгою стала збірка віршів «Робоча втома» (1936), що явила собою рідкісний для італійської літератури тих років приклад соціально забарвленої поезії. У віршах «Ледарство», «Покаяння» поет звертається до подій політичної боротьби туринських робітників після Першої світової війни. Наприкінці 30-х років Павезе працює над повістями, в яких знаходить висвітлення трагічна дійсність Італії. «В'язниця» (1949) — це сповідь політичного засланця, буржуазного інтелігента, що замкнувся у своєму світі і переорієнтує систему ідейно-моральних цінностей. Шквал обурення викликала у фашистського режиму (критики навіть обвинувачували автора у «зраді батьківщини») повість «Твої рідні краї» (1941). У кращих традиціях веристської прози письменник правдиво обрисовує життя п'ємонтського села, соціальну нерівність, дикість і неприборканість пристрастей.

Для італійської поезії 20-30-х рр. характерна особлива зосередженість на внутрішньому світі художника, у зв'язку з чим провідним її напрямком був герметизм. Це — особливий, інтроспективний, орієнтований тільки на внутрішній світ поета метод, що вимагав відмови від класичної поетики і пошуку символічних можливостей поетичного слова. Складна асоціативність, навмисна незрозумілість й зашифрованість творів були для поетів-герметиків не був тільки самоціллю. Цей свідомий відхід у вузький світ особистого «Я» був єдиною пасивною формою протесту проти нав'язаних фашизмом умов життя. Збірки віршів «Веселощі корабельних катастроф» (1919) Джузеппе Унгаретті (1888-1970), «Ланцири каракатиць» (1925) і «Випадковості» (1939) Еудженіо Монтале (1896-1981), «Води і землі» (1930) і «Ерато й Аполлон» (1936) Сальваторе Квазімодо (1901-1968) заворожують могутнім поетичним подихом. Втім, в роки Другої світової війни герметики відкрито маніфестували свою громадянську позицію. Так, Д. Унгаретті у 1944 р. видав книгу «Окупований Рим», де зібрані його антифашистські й антигітлерівські вірші.

У 1940-і рр. особливе значення в житті італійського народу мала поезія Опору. Одержали широке розповсюдження похідні пісні партизан, солдатські пісні. Вони часто складалися на багатій фольклорній основі — як, наприклад, ломбардська пісня «Белла, чао», що стала партизанським гімном. У цій воістину народній поезії жагуче бився пульс подій, вона була і переживанням, і дією Опору.

Мистецтво. Архітектура і образотворче мистецтво Італії міжвоєнного періоду характеризується подальшим засвоєнням естетики і практики авангардизму, а також появою сильної опозиції стосовно нього. Футуризм ще у 1913 р. маніфестує «повернення до пластичності» через «синтез об'ємів» і створення «пластичного комплексу», що складається з «динамічних й узагальнених барв». Перша світова війна, яку футуристи радісно вітали, призвело до остаточного й драматичного розриву в їхньому русі, у тому числі внаслідок загибелі на фронті Умберто Боччоні та інших художників. У 1922 р. група футуристів, очолена Прамполіні, оголошує заснування «механічного мистецтва», близького до *конструктивізму**. У 1929 р. Джакомо Балла проголосив народження «аероживопису», наполягаючи на вільному польоті фантазії, що ширяє над буденністю.

Як опозиційний до футуризму рух у 1915-16 рр. оформлюється «метафізичний живопис». До прославленого вже Джорджо де Кіріко (1888-1978) приєднуються його молодший брат Андреа, що взяв собі псевдонім Альберто Савініо (1891-1952), Луджі де Пісіс (1896-1956) і Карло Карра, що тоді якраз порвав з футуризмом. Художній кругозір Де Кіріко і його соратників обмежувався в ці роки тісним світом майстерні. Основна тематика їх творчості — геомет-

рія простих предметів, взаємовідносини живого й неживого — знаходить вираз у натюрмор-тах або у фантастичних композиціях з фігурами, складеними з манекенів і шевських лекал. «Метафізичний художник знає занадто багато. В його голові, в його серці відбито багато ба-гато речей, і відголосів, і спогадів, і передчуттів... і ось він знову і знову розглядає стелю і сті-ни своєї кімнати, оточуючі його предмети і людей, що проходять унизу по вулиці, — але все це вже не має нічого спільного з логікою минулого, теперішнього й майбутнього». Ці слова Де Кіріко доповнює його картина «Дитячий розум» (1917). Її герой — білотілий споглядач з напів-закритими очима — був би схожий на гіпсову статую, якби не натуралістично виписані чорне волосся, вуса й вії. У Парижі це полотно зробило велике враження на сюрреалістів, які про-голосили його живописним маніфестом свого руху.

Втім, починаючи з 1919 р. художники-метафізики звернулись до досвіду старих майстрів — переважно художників Ренесансу. «Я повертаюсь до примітивних і конкретних форм. Я від-чуваю себе Джотто нашого часу», — писав К. Карра. Натомість Де Кіріко з захопленням ко-піював Тіціана і писав картини, насичені ренесансними ремінісценціями («Римська вілла», 1922). Сюрреалісти сприйняли це як зречення істини; згодом співпраця Де Кіріко з фашистсь-ким режимом призвела до остаточного розриву з паризькими митцями, яких він обізвав «між-народною бандою сучасних живописців».

У 1918-1921 рр. виходить журнал «Валорі Пластичі», що публікує ілюстрації і теоретичні статті всіх противників авангардизму — від метафізиків до примітивістів. Серед них виділя-ється Джорджо Моранді (1890-1964), що деякий час був близьким до «метафізичних живопи-сців», так як поділяв їх інтерес до мистецтва Ренесансу і розуміння простору картини як по-рожнечі, що повинна бути заповнена предметами, розташованими за правилами геометрії, і залита уявним світлом, що підкреслює контури предметів і профілі. Згодом Моранді пише переважно пейзажі і натюрморти великої виражальної сили. Середовище, в яке занурені предмети, тут є ближчим до повітряного, фарби нанесені рельєфно, тонкими, м'якими шара-ми. Вони трансформують одна одну, утворюють модуляції тонів і багаті вишуканими нюанса-ми відтінки, що свідчать про гармонію між людиною і доквіллям («Натюрморт з фіолетовими предметами», 1937).

У 1920-х рр. Італія здійснює інтенсивний культурний обмін з Німеччиною. Він починаєть-ся з появи «метафізичного живопису» і групи «Валорі Пластичі» на виставках у Берліні й Мюнхені і має в своїй основі спільне для обох країн повернення до натуралістичної образот-ворчості, яка, втім, є трансформованою й витончено-двозначною, з претензією на утвер-дження себе як «абсолютної і вічної». Інтерес до фігуративності переважно йде через звер-тання до традицій класики і примітивізму, що розглядаються як найважливіше культурне на-дбання. Представляє цей напрямок група живописців, що об'єдналися під назвою «Новечен-то» (за аналогією до художньої періодизацією Ренесансу — Треченто, Кватроченто і т.д.). В подальшому цим ярликом наділили напрям італійського мистецтва 1920-30-х рр., який взяв у авангардизму принцип спрощення форми і поєднав його з цитатами в дусі класичного мисте-цтва, прагнучи до монументальності, ясності інтерпретації, використання звичних і заспокій-ливих своєю повсякденністю образів і гармонійних форм.

Досить своєрідно складались стосунки «Новеченто» з фашистами. Прагнучи використа-ти пропагандистські потенції мистецтва, Муссоліні у 1926 р. поставив завдання «створити нове мистецтво, мистецтво нашого часу, фашистське мистецтво» — і побачив його риси у творчості митців «Новеченто». У тому ж році дуче урочисто відкрив першу виставку напряму, в якій взяли участь 110 художників. Разом з тим, фашисти в Італії так і не наважись повні-стю взяти у свої руки керівництво художнім процесом, як це було зроблено у нацистській Ні-меччині чи СРСР. Культурна політика і пропаганда уряду Муссоліні зводилась головним чи-ном до заохочення митців через систему премій, виставок, конкурсів і посад творити мистец-

тво героїчне, святкове і підкреслено італо-римське, далеке від авангардистського впливу та інтелектуалізму. Ось у цьому відношенні творчі принципи «Новеченто» парадоксально співпали з естетикою та ідеологією італійського фашизму. Втім, користуючись відсутністю репресій і взагалі будь-якого прямого тиску з боку уряду, митці не дуже-то і прислухались до його рекомендацій. Так, коли на пошукування державної премії були запропоновані теми «Слухання по радіо промови дуче», «Боротьба за хліб» тощо, більшість представлених робіт лише з великою натяжкою можна було співвіднести з ними.

Серед художників «Новеченто» виділяється Феліче Казораті (1886-1963), який у «Портреті Сільвани Ченні» (1922) через ієратичність і фронтальність пози, що нагадує стиль П'єро делла Франческа (XV ст.), надав образу сучасної жінки на фоні міської панорами характеру релігійного образу. Антоніо Донгі (1897-1963) у роботі «Маргеріта» (1936) представив молоду жінку, що викладає з кошика на стіл яблука. Нерухоме рівномірне світло й застиглий вираз обличчя зануреної в себе жінки надають цьому повсякденному сюжету відблиску іншого виміру, що робить картину близькою до «метафізичного живопису».

Драматургія і театр. Після Першої світової війни в італійському мистецтві продовжував розвиватись *футуризм**. Відчуваючи назрілу потребу у відновленні сцени, футуристи пропонували засоби, розраховані більше на епатаж глядачів, ніж на художнє перетворення нових форм. Захоплені *технократичними** ідеями, вони прагнули впровадити до театру урбаністичні ритми, механізовані конструкції, телеграфну мову, блиск електрики, гуркіт аеропланів та електропоїздів. Італійському театру і справді бракувало виразних засобів, адекватних прискореним ритмам сучасного життя. І заклики футуристів створити динамічний, швидко реагуючий на зміни в світі театр мали свій прогресивний сенс. Лихо, однак, полягало в тому, що в «театрі майбутнього» не знаходилося місця для людини і для вирішення проблем її життя. Адепти Марінетті вимагали мистецтва ірреального, аморального, асоціального, апсихологічного. У «Маніфесті театру Вар'єте» вони теоретично сконструювали той тип «практичного» розважального видовища, який пізніше утвердився у *масовій культурі**.

Драматургію футуризму склали «п'єси-синтези» — коротенькі сценки-картини, часом зовсім позбавлені тексту. Покликані синтезувати дух сучасності, ці п'єски являли собою то замальовки побуту (іноді примітивні і фрагментарні), то алегорії (часто пласкі), що ілюстрували різні ідеї і гасла. Вихоплені з життя і довільно з'єднані або протиставлені одні одним, вони були покликані передавати враження складності життя. Футуристи зробили і ряд *сценографічних** нововведень. Ілюзіоністські декорації вони намагалися замінити умовними верстатами, абстрактними конструкціями, сполученням різнобарвних променів і світлових плям, піротехнічними ефектами; все це одержало значний розвиток і широке застосування у театрі другої половини XX ст. У 1930-і рр., коли Муссоліні вирішив, що місія футуристів вичерпалась, він санкціонував закриття їхніх театрів.

Пошуками нових форм були зайняті і такі представники італійського авангарду, як «інтимісти», «театр сутінок», драматургія «театру протеску». На відміну від футуристів вони не намагалися різко порвати з традиціями. Їхні експерименти також зіграли свою роль, тому що прихильники цих напрямків виступали з творами, спочатку опозиційними стосовно буржуазно-охоронної драми, потім стосовно «неокласичного» театру, насадженого фашистським режимом. Ставлячи метою описувати «непомітне, протікаюче в мовчанні» життя приватних осіб, «інтимісти» і представники «театру сутінок» не заглиблювалися в аналіз соціальних протиріч. При цьому вони, однак, ухилялися від участі в пропагуванні офіційної ідеології. Напрямок «протеску», очолюваний автором знаменитої комедії «Маска й обличчя» (1916) Л. Кьяреллі (1880-1947), займався пародіюванням буржуазної «родинної» п'єси і, орієнтуючись на Ібсена, ближче підходив до соціальної проблематики.

Справжнім творцем нової художньої концепції в італійському театрі тієї пори став Луїджі Піранделло (1867-1936), письменник кризової епохи, що зберіг соціально-критичний пафос і реалістичний підхід до зображення людського життя і долі. Саме в його драматургії 1910-х років завершився відхід італійського театру від веристського методу. У комедії «Ліола» (1916) Піранделло полемізував із Дж. Вергою і пояснював конфлікт п'єси не укладом селянського побуту, а протиріччями в свідомості дійових осіб. У драмі «Це так, якщо вам так здається» (1917) вніс у дію логіку філософської дискусії, а в п'єсах «Блазнівський ковпак» (1917) і «На солода в чесноті» (1918) вивів на підмостки гротескові фігури «зламаних людей», що страждають від розладу з реальністю. У героях Піранделло не було, однак, нічого романтичного. Автор малював «маленьку людину» зі скромними запитами і глибоко співчував її життєвим знегодам. Але саме тому, що з абсурдною реальністю зіштовхувалася «маленька людина», процес спотворення життя відчувався особливо різко.

У 1920-х роках наступив розквіт творчості Піранделло. У знаменитій п'єсі «Шість персонажів у пошуках автора» (1921) драматург повною мірою продемонстрував новаторську природу свого театру. Реалістично досліджуючи соціальні конфлікти, він надав подіям драми настільки яскравого, видовищного характеру, що для світової сцени ХХ століття ця п'єса стало зразком органічного сполучення реалістичної й умовно-ігрової театральної образності. У віртуозній майстерності, з якою автор переплітає явища життя і породження фантазії, живі обличчя і нерухомі маски, незмінні факти і мінливі сценічні положення, відчувалася і міцна опора на національні традиції *комедії дель арте*^{*}, і критично освоенний досвід нової драми та сучасної режисури. У результаті Піранделло зробив театральну гру методом дослідження драми особистості і драми життя.

Сюжет п'єси нескладний, але незвичний. Персонажі ненаписаної п'єси (члени традиційно неблагополучної дрібнобуржуазної родини) шукають автора. Як говорить один з персонажів, той «дав нам життя, потім роздумав чи не зміг звести нас у ранг мистецтва» зі страху перед необхідністю вирішити їх конфлікт. Персонажі приходять у театр, переривають релігію іншої п'єси і розповідають свою власну драму постановнику й акторам, намагаючись умовити їх зіграти їхню історію. Створені волею авторської уяви і логікою життєвих обставин, вони заявляють постановнику: «Ми хочемо жити». Граючи справжню історію свого життя, вони потрясають невигаданою драмою, яку неможливо «переграти» чи підправити імпровізацією. Вони якби міняються з акторами місцями: реальні герої-актори театру стають ілюзорними, а вигадані персонажі — реальними людьми, включеними до складної соціально-психологічної драми. Таким чином, конфлікт між життям і мистецтвом, правдою і правдоподібністю розростається у загальнолюдське питання можливості самопізнання і взаєморозуміння. Якщо люди не в змозі зрозуміти одні одних в реальному житті, знати правду про «іншого», то чи під силу це драматургу й акторам? Відповідь на це питання вкладає у слова одного з персонажів: «Для мене зміст усієї цієї драми в тому, що кожен з нас даремно уявляє себе «одним», незмінним єдиним, цільним, у той час як у нас «сто», «тисяча» і більше видимостей». Не впевнений у можливостях художнього узагальнення, Піранделло як ідеаліст-агностик все-таки доходить висновку: не можна вбивати «чудо реальності» в ім'я «вульгарної правдоподібності» і принадної «сентиментально-романтичних сцен».

В сучасній йому дійсності Піранделло бачив багато невартого високого звання людини. У трагедії «Генріх IV» (1922) герой тікає від реальності у світ ілюзій. Герой провадить складну гру з видимістю (маскою) і сутністю (справжнім своїм «Я»). Після нещастя, що сталося з ним 20 років тому (на маскарадї його, одягненого в костюм німецького імператора ХІ ст., скинув підло вколотий суперником кінь), він втратив глузд, уявивши себе імператором Генріхом IV. Два десятиліття оточуючі підіграють багатому аристократу, не здогадуючись, що уже вісім років як розум його прояснився, і тепер уже він підіграє оточенню. Ціль «маскараду» — ба-

жання залишитися особистістю, уникнути жалюгідної долі людини ХХ століття як «механічної ляльки» чи «гвинтика». Коли в його замкнутий світ вторгаються люди з минулого — суперник, кохана, її дочка, Генріх знушається з них, бачачи не живих людей, а втілену вульгарність сучасного життя. Вбивши в припадку гніву суперника (той розгадав тасмницю Генріха), він змушений тепер уже назавжди залишитися під маскою безумця. Втеча від дійсності виявилася згубною. Життя, від пороків якого він хотів себе відгородити, помстилася: вчинене зрівнює його зі світом пороку і прирікає на вічний маскарад.

У культурному контексті 1920-х рр. ця трагедія відігравала значну роль ще і тому, що фашистські ідеологи культивували жанр історичної драми, яка часто зводилася до проповіді націоналізму. Піранделло натомість з іронією показав, як історія може обернутися маскарадним фарсом, спектаклем, розіграним з волі безумця. У зв'язку з цим назрів конфлікт драматурга з владою. Письменник вийшов з фашистської партії, до якої вступив, обманувшись хибним уявленням про її антибуржуазний характер, і зайняв позицію «невтручання», популярну в колах інтелігенції. Але тому що творчість Піранделло була не нейтральною, а ідейно-ворожою фашизму, то влада перестала заправати з письменником і почала його утискати, застосовуючи звичайну тактику щедрих обіцянок і негласних заборон. Так, наприклад, Муссоліні удостоїв письменника звання академіка, але позбавив його театр дотації, і Піранделло був змушений розпустити свою труппу. А в 1934 р., коли Піранделло одержав Нобелівську премію, він відзначив цю подію в повній самотності — навіть друзі не наважились привітати його. Відчуваючи себе на батьківщині вкрай незатишно, драматург останні роки життя провів за кордоном, переважно у Франції.

У 1930-х рр. пульс італійської драматургії бився слабо. Час був мало сприятливим для мистецтва. Хоча влада влаштувала численні конкурси і щедро роздавали нагороди, цензура перешкождала розробці актуальних проблем. Драматурги стали зображувати сучасність або алегорично, або у формі життєвих дрібязків. Вони використовували міфологічні сюжети, переробляли казкові мотиви, але найчастіше писали про подружні зради і любовні невдачі. Поруч з «інтимізмом» з'явилися і такі течії, як «артистизм» і «герметизм», прихильники яких занурювалися у формальні вишукування, абстрагувались від життєвих проблем і тим виражали нонконформістську позицію. Серед драматургів, що виступали в цей час, найбільш значним був Уго Бетті (1892-1953) — письменник-католик, що прибігав до ускладненої, часом туманної художньої мови. Світогляд Бетті був переїнятий ідеями мучеництва і спокути, а як художник він схилився до притчі і містичної символіки, що сполучалися з натуралістичними деталями. Він зазнав впливу Метерлінка і Стріндберга, Піранделло і Кафки і виробив свій особливий стиль — «емблематизм».

Поряд з театром італійською літературною мовою в Італії здавна існували драматичні театри діалектами, тобто місцевими говірками: венеціанський, міланський, неаполітанський, римський, сицилійський та інші діалектальні театри, чії самобутні форми склалися в руслі регіональних культур, що розвивалися по-своєму в силу багатовікової політичної роздробленості країни. Найважливішим джерелом діалектального були традиції *комедії дель арте**. У кінці ХІХ — на початку ХХ ст. діалектальні актори і драматурги з успіхом продовжували прикрашати італійську сцену яскравими народними образами. Вони мистецьки осучаснювали традиційні маски, майстерно використовували імпровізацією для відгуків на злобу дня. Так чинили, наприклад, міланець Е. Ферравілла (1846-1916), створивши сатиричний образ безпринципного ділка Феліче Текоппа, що спекулював на нещастях народу, чи неаполітанець Е. Скарпетта (1853-1925), що віртуозно перетворив непримітну маску Феліче Шошаммока у багатогранний образ злиденного чиновника-шахрая. У той же період діалектальні театри тісніше зблизилися з літературною сценою. Так, поет С. Ді Джакомо (1860-1934) здійснив веристську реформу неаполітанської діалектальної драматургії, а для театру Сицилії писали п'єси

діалектом такі визначні автори, як Піранделло. Венеціанські актори Е. Дзаго (1852-1929) і Ф. Беніні (1854-1916) дали нове сценічне життя класичним п'єсам Гольдони і Гоцці. Все це свідчило про великий творчий потенціал діалектальних театрів. Однак у період фашизму їх діяльність зазнала обмежень. Діалектальні колективи спиралися на тематику з народного життя, оголювали соціальні конфлікти, розповідали про убогість, безробіття, злочинність. Це суперечило офіційному міфу про «народне благоденство», і влада стала систематично їх переслідувати.

Сицилія висунула на світову сцену могутній трагічний талант Джованні Ді Грассо (1873-1930). Стихійно сполучаючи побутову правдоподібність з нестримними поривами первісної пристрасті, Грассо прославився як «побутовий трагік» веристського спрямування. Він і грав в основному у веристських п'єсах, спеціально для нього перекладених сицилійським діалектом. Колоритними сицилійцями виглядали в нього герої П. Джакометті, Д'Аннунціо і навіть шекспірівський Отелло, у ролі якого актор надзвичайно захопився темою ревнощів. З текстом Грассо поводився вільно. Він нехтував стилем автора, викидав монологи-роздуми, імпровізував. На відміну від Грассо сицилійський комік Анджело Муско (1872-1937) був чужий інтерпретатором комедій Піранделло, в яких зумів уловити не тільки «місцевий колорит», але і психологічний нерв і соціальну глибину.

В неаполітанському театрі реформаторські починання Ді Джакомо продовжив актор і драматург Рафаеле Вівіані (1888-1950) — безпосередній попередник *неореалізму**. Виходець з бідної акторської родини, Вівіані зумів пробитись на естраду і незабаром став однією з зірок *вар'єте**, що пишню розквітло в передвоєнні роки. В естрадні ревію він впровадив колоритну і сумну фігуру «скунціццо» — бездомного обшарпанця, що прямо суперечила розважальній атмосфері *вар'єте*. Потім Вівіані як актор, драматург, режисер й антрепренер повернувся на діалектальну сцену. Він почав з одноактних сценко-замальовок, що служили основою музично-драматичних імпровізацій його труппи. Потім став писати «панорамні» п'єси, де епізоди поєднувалися піснями, що служили коментарем до дії. З роками п'єси-панорами здобували драматичну єдність, а потім Вівіані перейшов до сюжетних творів, що дозволяли повніше обрисувати характери дійових осіб. У кращих драмах такого роду «Неаполітанське село», «Рибалки», «Коваль» (1931), «Муляри» (1942) і особливо в знаменитому «Останньому вуличному волоцюзі» (1932) Вівіані переосмислив популярне уявлення про неаполітанця як про колоритного жebraка і босяка і змусив побачити в ньому трудящого. Недоліки п'єс, дидактичність і мелодраматизм викупалися майстерністю Вівіані-актора. Він відрізнявся великою проникливістю, імпульсивністю, здатністю відтворювати звички неаполітанського простолюдю, багатою мімікою і пластикою. Його «Останній вуличний волоцюга» переконував у моральній перевазі людини простої душі над хазяями життя й тому насторожував владу не менше, ніж колишні вівіанівські босяки і шахраї. В обхід цензури Вівіані вдалося показати цей спектакль у різних містах, а в 1938 р. навіть зняти по ньому фільм.

У 1930-і рр. режим Муссоліні, що здійснював політику «автаркії» (самозабезпечення, ізоляціонізму), зажадав перебудови італійського театру на пропагандистський лад. Для всіх мистецтв був офіційно заснований напрямок «неокласицизму». Театральний «неокласицизм» зводився до імітації величного стилю античних видовищ при постановці вірнопідданської драматургії псевдоісторичного і міфологічного змісту. В дусі «неокласицизму» трактувалися також Шекспір, Альфьєрі, Верді й інші класики драми й опери. Влаштувалися майданні дійства, в яких брали участь загони чорносорочечників й автоколони. Для постановки масових видовищ часом запрошувалися всесвітньо відомі режисери: М. Рейнхардт, якому був замовлений ряд шекспірівських «дійств» під відкритим небом, Ж. Копо, що поставив у 1933 р. стилізовану містерію «Савонарола» Р. Алессі на майдані у Флоренції.

7. **Культура Іспанії 1910-30-х рр.** Іспанія на початку ХХ ст. залишалася відсталою, переважно аграрною країною, з феодалними пережитками і сильним впливом католицької церкви. Скорочення виробництва після закінчення Першої світової війни, інфляція, ріст безробіття прискорили суспільне піднесення: складається революційна ситуація, загострюється класова боротьба, засновується Комуністична партія. У відповідь військові встановлюють у 1923 р. диктатуру генерала Мігеля Прімо де Рівєрі (1870-1930), що проіснувала до 1930 р. На виборах 1931 р. іспанський народ рішуче висловився за республіканську форму правління й Іспанія була проголошена республікою. Під тиском народних мас приймається демократична конституція. Одночасно відбувається консолідація сил реакції: у 1933 р. засновується фашистська партія Іспанська фаланга. У відповідь на спроби придушити революцію утворюється Народний фронт, що одержав перемогу на виборах у квітні 1936 р. Але в липні того ж року спалахує фашистський заколот фалангістів, керівником якого став генерал Франсіско Франко (1892-1975). Почалася громадянська війна, що тривала майже три роки. Іспанський народ виявив безприкладну мужність. Пліч-о-пліч з іспанцями борються бійці міжнародних бригад, комуністи і демократи з різних країн світу, у тому числі і радянські військові фахівці, льотчики і танкісти. Але пряма інтервенція нацистської Німеччини і фашистської Італії, розкол Народного фронту приводять до того, що 1 квітня 1939 р. республіка припиняє своє існування і встановлюється військово-фашистська диктатура генерала Франко, що фактично проіснувала до самої смерті каудильйо.

Однією з центральних фігур іспанської культури цього періоду був Хосе Ортега-і-Гассет (1883-1955) — філософ і публіцист, представник «філософії життя» і філософської антропології. Близький стиліст, складні філософські роботи якого написані живою літературною мовою, він зумів не тільки радикально оновити іспанську філософію, але, широко використовуючи журналістську трибуну, звертався завжди до великої аудиторії своїх сучасників. На початку ХХ ст. один за другим виникали літературні і суспільно-політичні журнали, найбільш популярні з яких були зобов'язані своєю появою невичерпній енергії Ортеги-і-Гассета, його умінню об'єднувати навколо себе людей, заражати їх своїми ідеями. Так, з 1916 по 1934 р. він видає чотири журнали, один з яких повністю присвячений новим течіям в літературі і мистецтві. Ортега особисто відбирав тексти для перекладу і публікації: тут друкувалися Кафка, Джойс, Кокто, іспанські авангардисти. Не дивно, що журнал незабаром об'єднав молодь, яка шукала нетрадиційних шляхів у мистецтві, і перетворився на символ культурного оновлення свого часу. При журналі видавалися також книжкові серії, одна з яких знайомила іспанців виятково з новими віяннями в європейській філософії: були опубліковані книги Шпенглера, Шелера, Юнга, Рассела та ін., що сприяло оновленню іспанської філософії.

Ортега прагнув створити філософію нового типу, яка б не гнітила людину своїм догматизмом, категоричністю і ускладненістю, а була б максимально до неї наближена, допомагала б їй у житті. Він категорично не приймав сучасного йому буржуазного суспільства з його тенденціями до нівелювання особистості, здрібніння культури, з уже наміченими контурами суспільства споживання. Філософ неспокойний, шукаючий, неоднозначний, Ортега намагався насамперед зберегти особистість, хотів допомогти людям виробити новий *менталітет**, інше ставлення до культури, інші психологічні й поведінкові моделі.

У 1925 р. виходить найвідоміша праця Ортеги — есе «Дегуманізація мистецтва». Основні положення концепції дегуманізації мистецтва зводяться до розмежування реального предмету і предмету мистецтва, причому в творчому процесі на перший план висувається естетичне переживання художника, очищене від суб'єктивного емоційного пафосу. Іншими словами, особистість художника немовби винесена за дужки, тобто, відбувається дегуманізація художньої творчості. Втім, це не означає відмови мистецтва від предметної образності — просто художник будує свій світ з об'єктивно трактованих елементів, які співвідносяться з ре-

альністю, але центр уваги перенесений з зображення зовнішнього світу на вираження мистецького ставлення до нього. Таким чином, головною ознакою сучасного мистецтва, згідно Ортеги-і-Гассета, є герметизм, тобто самодостатність, нетотожність створюваного художником світу і реальної дійсності. Філософ вважав, що авангардні митці прагнуть «сконструювати щось, що не є копією "природного", а проте володіє якимось змістом». Отже, хоча зовні новітнє мистецтво залишається зв'язаним з дійсністю (зрештою, воно творить свій світ з її образів і предметів), але насправді з нею пориває.

Але не тільки естетичні теорії розроблялися Ортегою: опинившись у самому вирі історичних подій, він намагався осмислити спостережувані процеси й узагальнити їх. Тому важливе місце в його спадщині займають соціологічні роботи, центральною з яких є «Повстання мас» (1929). Ключове поняття соціології Ортеги — «людина-маса». Це — визначення психологічного типу індустріального суспільства, якому властиві духовна обмеженість, вульгарність і самовдоволення. У «людині-масі» важко не впізнати сучасного буржуа; філософ дає його точний портрет, але не соціальний, а психологічний, говорячи про здрібніння особистості в сучасному світі, її нівелювання цивілізацією, прагненні до стадності. Цьому типу Ортега протиставляє художника з його яскравою індивідуальністю, у чому й полягає величезна притягальна сила його ідей для інтелігенції.

Втім, відводячи культурі величезну роль у розвитку цивілізації, Ортега досить песимістично оцінює її місце в сучасному світі: «Не може бути культури там, де немає можливості апелювати до принципів громадянської справедливості, немає її і там, де немає поваги до певних позицій, що володіють інтелектуальним авторитетом, до яких можна було б звернутися в суперечці як до останнього безперечного аргументу. Культури не може бути і там, де економічні відносини не підкоряються правилам вільного пересування, що є гарантією свободи. Не може бути культури там, де полеміка в області естетики не приводить до визнання необхідності існування творів мистецтва». Вважаючи, що всі ці явища в тій чи іншій мірі є в наявності в сучасному суспільстві, Ортега одним з перших вказав на небезпеки, що підстерігають людство на цьому шляху.

Хоча соціологічний аналіз сучасного суспільства і сучасної людини завжди займав Ортегу, усе-таки на першому місці серед його інтересів була окрема особистість — тому філософію пізнього Ортеги часто відносять до *екзистенціалізму**. Особливо близько підходить він до цього напрямку в своїй останній роботі — «Людина і люди», окремі глави якої вийшли у 1939 р. в Аргентині, де Ортега жив в еміграції. У центрі книги — питання про самотність як істинну реальність людського буття. Все, що пов'язане з соціальним життям людини, — це псевдожиття; справжнім є лише внутрішнє життя, що протікає на самоті. Тому Ортега чітко розмежував два рівні людського існування — соціальний, позбавлений духовного змісту, і екзистенціальний (внутрішнє життя особистості), на якому і твориться людська культура. Саме ця робота визначила ставлення влади до мислителя. Теорія Ортеги-і-Гассета різко суперечила офіційній доктрині франкістів: філософ пропонував самотність замість «іспанської спільності». Церква навіть клопоталася про включення його книг в індекс творів, заборонених для читання католикам.

У міжвоєнний період продовжують працювати найвідоміші учасники літературного руху «Покоління 1898 року» — Унамуно, Вальє-Інклан і Бароха. Виходячи з головного завдання угруповання — критичне пізнання суті Іспанії, своєрідності її історичного та культурного розвитку, письменники ретельно аналізують події і процеси міжвоєнного періоду й намагаються осмислити їх в контексті свого розуміння іспанської історії. Якщо в кінці XIX — на початку XX ст. суспільно-політичні погляди митців «Покоління» в цілому співпадали, до розкол іспанського суспільства у 1920-30-х рр. на прибічників комуністичної та нацистської ідеології розвів їх у різні табори.

Славетний письменник і мислитель Мігель де Унамуну (1864-1936), наділений величезним суспільним темпераментом, під час бурхливих подій іспанського міжвоєнної нерідко відкрито виступав з різкою їх оцінкою, керуючись в першу чергу вимогами гуманістичної етики, ідеєю соціальної справедливості і просто із співчуття до людей. В часи диктатури Прімо де Рівери він був змушений емігрувати до Франції. Його есе «Агонія християнства» (1924) спрямоване проти офіційного католицизму, який посилено «відроджувала» диктатура військових. Втомившись від анархії, в яку занурилась Іспанія після падіння монархії, Унамуну підтримав Франко у його прагненні навести порядок. Але, побачивши, що головним засобом цього франкісти обрали масовий терор і розстріли, з жахом відсахнувся від них.

Найпомітнішим твором Унамуну цього періоду є роман «Святий Мануель Добрий, мученик» (1930), що має форму записок прихожанки сільської церкви, інтелігентної Анхеліти. Дія розгортається у вимисленому селі на березі гірського озера, на дні якого, згідно легенди, знаходиться затонуле містечко. Головний герой роману священик Мануель втратив істинну віру, але, незважаючи на це, продовжує з ім'ям Христовим на устах допомагати своїм прихожанам боротися з негодами їх важкого існування. Під його впливом брат Анхеліти Ласаро навіть повертається до католицизму, який він колись відкинув. Так Мануель став святим і його життя, набравши форму міфу, продовжилося в існуванні села і його людей.

Для ранньої творчості Рамона Марії дель Вальє-Інклана (1866-1936) характерна вишукана архаїчність; зазнавши впливу *модерну**, він захоплювався еротичною темою (прозаїчний цикл «Сонати», 1905). Згодом митець виробляє власну естетику, в основі якої — утвердження відверто особистісного начала в художньому відображенні дійсності. Він вважав, що осмислення «іспанізму» (тобто «вічних проблем» Іспанії, у тому числі — «іспанського маразму») і людини в іспанській історії необхідно здійснюватися не збоку, а зсередини, тобто — з точки зору художника. Звідси розуміння Вальє-Інкланом сьогодення як безпосереднього продовження історії. У своїх творах він вільно переміщується по осі часу, що дає йому змогу узагальнено відобразити суттєві факти людського буття з історичної точки зору.

Осмисленню феномену іспанської військової диктатури присвячений найвідоміший роман Вальє-Інклана «Тиран Бандерас» (1927), дія якого відбувається у вигаданій країні з американізованою назвою Санта-Фе-де-Тьерра-Фірме. За своїм ідейним змістом це — *анти-утопія**, правда, письменник конструює своє «суспільство майбутнього», максимально намагаючись надати йому рис художньої та історичної достовірності. Тому опис такого політичного інституту як сучасна диктатура, що відображає інтереси буржуазно-поміщицької олігархії, набуває під пером Вальє-Інклана риси типової узагальненості. Іспанія (переважно у своїх латиноамериканських колоніях) до початку ХХ ст. накопичила безпрецедентний досвід цієї суспільно-політичної форми: перша з них — диктатура Лопе де Агірре — виникла ще в період колоніальних загарбань XVI—XVII ст., за нею потяглася безконечна вервечка подібних режимів на чолі з диктаторами різних рангів і калібрів. Так розвинулась надзвичайно небезпечна іспано-американська соціальна хвороба кAUDИЛЬІЗМ (вождизм), нерозривно пов'язана з військовими путчами, масовим терором і репресіями. І ось тепер, на початку ХХ ст. сама метрополія стала на шлях свавілля і насильства.

Санта-Фе-де-Тьерра-Фірме — це Іспанія, аграрна країна з видобувною промисловістю і багатими сировинними ресурсами. Справжніми хазяями країни повинні бути індіанці, тобто трудове селянство, однак воно жорстоко експлуатується *креолами**, що поділяються на дві соціальні групи: поміщиків-ранчеро і промисловців-гачупінів. В середині панівного класу ведеться жорстока конкуренція за політичну владу й надприбутки. В цій брудній боротьбі немало важку роль відіграє північноамериканський і європейський капітал. Турбота американських промисловців і «дипломатів з європейського мавпячого розплідника» (вираз тирана Бандераса) полягала тільки в тому, щоб знецінити місцеву валюту і придбати концесії на рудники, за-

лізниці й митниці. Глава гачупінів Селес Галіндо, що вступає в конкуренцію з англійськими й американськими капіталістами, змушений пам'ятати грубіянське, але корисне попередження одного зі своїх суперників, промисловця-янкі: «Якщо креол і далі залишиться при владі, то нехай скаже спасибі гарматам і кораблям Сполучених Штатів».

Генерал Сантос (тиран Бандерас) змушений лавірувати між аграріями і промисловцями, а крім того, ще й повинен рахуватися з «поважним дипломатичним корпусом» — злодійським кублом колоністів. Діючи в ім'я інтересів місцевих і закордонних хазяїв, «сильна особистість» тиран Бандерас жорстоко розправляється з «революційним індіанським набродом» і з «лібералами». Політична напруга в країні досягає межі, коли вождь аграрів Філомено Куевас, спритно використовуючи невдоволення знедолених індіанців, піднімає їх на повстання і направляє проти конкурентів — гачупінів і капіталістів-іноземців (гасла повсталих: «Смерть гачупінам!», «Смерть дядечку Сему!», «Смерть загарбникам!»).

Типовим представником руху «офіцерських хунт» був Полковник де ла Гандара. Офіцерська каста, що складається в основному з дрібнопомісних дворян, була постійним резервом генералів-змовників як в Америці, так і в Іспанії. Прагнення зрівнятися з генералами робила їх безпринципними авантюристами, що із своєкорисливих спонукань легко переходили з одного табору до іншого. Саме в цьому сенсі слід розуміти те місце роману, де полковник Домісьяно де ла Гандара пропонує свої послуги вождю повсталих індіанців Філомено Куевасу, але при цьому обіцяє у випадку перемоги зробити його... своїм ад'ютантом. Вальє-Інклан уїдливо викиває не тільки облудну риторику і нездатність ліберальної інтелігенції до революційної дії, але прямо говорить про її негативну («заколисуючу») роль. Красномовним є образ керманіча-негра (негро іспанською значить не тільки «негр», але в політичному лексиконі також «ліберал»), що «стяг навколо себе кільце слухачів» і гаркаво, але з ліричним підйомом вимовляє слова старої бунтівливої пісні («Пісня пірата») поета-романтика Х. де Еспронседи (1808-1842).

Типовість диктатора Ніньо Сантоса (тирана Бандераса) перевірена часом. Він був створений Вальє-Інкланом багато років тому, але всі наступні диктатори — американські, європейські та й азійські, незважаючи на варіації в методах здійснення диктаторської сваволі, схожі в головному: опора на партію, церкву й армію, політичне насильство, антидемократизм, ілюзорність самостійності «сильної особистості», безсоромна демагогія. Письменник добре показує, що тиран Бандерас міг з'явитися на політичному поприщі не тільки з благословення правлячої верхівки Санта-Фе, але і при явному потуранні «демократичних сил» країни, зокрема, поміркованої, інертної і боягузливої місцевої інтелігенції.

Одним з найвідоміших іспанських письменників цього періоду був Федеріко Гарсія Лорка (1898-1936). Гучну популярність приніс письменнику збірник віршів «Циганський романсеро» (1928), що прославляв вільнолюбних жителів його рідної Гранаді, простий народ Іспанії, розповідав про його біди і радості. Іспанські цигани (гітани) склали значну частину населення Гранаді, але збірник романсів Гарсія Лорки не слід сприймати як цикл, присвячений тільки циганам. Сам поет назвав його поемою про Андалузію. Виняткова поетичність і образність, ліричний смуток, що іноді переходить у трагізм сприйняття світу, ворожого біднякам, характерні для цього циклу й у цілому для віршів Гарсія Лорки. Він творчо сприйняв і продовжив традиції іспанського народного романсу, для якого типове сполучення ліричного й оповідального початку, гострий сюжет і глибокий драматизм подій.

Вірші «Циганського романсеро» різноманітні за змістом. Їх головні теми мають загальнолюдський характер: це любов, материнство, розлука, ворожнеча, смерть. Герої романсів Гарсія Лорки — люди з народу, і це надає віршам яскраво соціального забарвлення. У «Романсі про місяць, місяць» хворий циганський хлопчик бачить у маренні місяць, що спустився до нього в образі прекрасної жінки; він боїться повернення своїх рідних — ремісників, боїться,

що вони «світло його перекарбують у кільця і талісмани». «За ручку в темне небо місяць веде дитину», і дорослі не знаходять її живою. У романсі «Пресьоса і вітер» намальована зурстріч танцюристки Пресьоси з вітром, що закохався в неї. Влада природи над душами простих людей, їх злиття зі світом природи поетично передані в цих епізодах.

Поет у віршах «Романсеро» протестує проти мертвої влади католицької церкви («Циганка-черниця»), проти кривавої родової помсти («Сомнамбулічний романс», «Сутичка»). Часто в його віршах самозабуття радість любові обертається загибеллю, кінчається тугою і самотністю («Романс про чорну тугу (Соледад Монтойя)»), розлукою і зневаженням.

Одним із самих гнівних і пристрасних віршів Гарсія Лорки є «Романс про іспанську жандармерію». Можливо, саме за нього він був внесений фалангістами в чорні списки і поплатився життям. У ньому дана символічна картина переслідування цигана. Бездушній жорстокості слуг монархічного режиму, жандармів протипоставлені нестримні веселощі, палкі почуття, поетичне сприйняття світу, характерні для народного середовища. Сили природи споріднені цим веселиться і працюючим людям, але не можуть їм допомогти. Навіть святі поспішають попередити місто про небезпеку, але і вони безсилі перед жандармерією. Відбувається дика за своєю жорстокістю розправа жандармів з мирним і щасливим містом. «Танцюристки, розвіявши коси, втікають, як від вовчої зграї», але нікуди не можуть сховатися. І дітей не щадять жандармські шаблі.

У 1929-30 рр. Гарсія Лорка жив в Америці — у Нью-Йорку і на Кубі. У цей час він створив цикл віршів «Поет у Нью-Йорку». Поет побачив загальну душевну спустошеність, самотність людей у кам'яних коробках хмарочосів, владу грошей, хвороби, расову ненависть. У цих віршах, далеких від звичних для Гарсія Лорки фольклорних традицій, посилюються риси *сюрреалізму**, сильного впливу якого він зазнав. Цьому сприяла і дружба з Сальвадором Далі, художником і поетом, одним з вождів цієї течії. У сюрреалізмі Лорку приваблювало бунтарство проти буржуазної вульгарності, тягіння до символіки, спроби проникнути в психологію людини. Він вважав, що поезія не повинна бути раціоналістичною, надмірно зв'язаною з реальним життям. За допомогою сюрреалізму Лорка переборює зайву приземленість поезії, створив високі поетичні образи, а від сюрреалістичної сумбурності його врятувала вірність народним традиціям. Яскравим зразком його пізньої поезії став «Плач по Ігнасіо Санчесу Мехіасу» (1935). Ігнасіо був його другом — матадором, що загинув під час кориди. Високе напруження почуття, любов до простих людей Іспанії характеризують цей вірш.

Гарсія Лорка співчутливо сприйняв республіканський переворот і віддавав усі сили служінню молодій республіці. Він був другом СРСР і борцем проти небезпеки *фашизму**. Прогресивний поет і драматург, що боровся за звільнення людини, і щирий республіканець, Гарсія Лорка був ненависний фалангістам. У липні 1936 р. відбувся франкістський заколот, а 19 серпня Федеріко Гарсія Лорка був розстріляний. Його загибель, обставини якої не цілком відомі і тепер, потрясла іспанський народ. У запеклій боротьбі проти фашизму у творчості передових іспанських письменників ім'я Гарсія Лорки стало прапором боротьби.

Драматургія. Видатний письменник Рамон Марія дель Вальє-Інклан у своїй ранній драматургічній творчості тісно примикав до *модерну** і прагнув творити чудесний світ, що являв би свою підкреслено естетичну природу. Його п'єса «Маркіз де Брадомін» (1906) відзначена хворобливою красивістю, замкнута в колі вишукано-абстрактних або почуттєво-хитких символів. У символістському ключі написана і віршована п'єса «Маркіза Росалінда» (1912), де драматург зобразив стилізований під *рококо** сад XVIII ст., в якому місяць нависає над кущами мирта, у тіні дерев зігхають павичі, а солов'ї співають свою каватину. Він милується красою аристократичного світу, що канув у минуле, і не може звільнитися від усвідомлення його нікчемності. Але дійсність, що гриміла за огорожею чарівних садів, починає все більше займати Вальє-Інклана.

Обкутані в мерехтливий серпанок міражі, картини вишуканого побуту змінюються різкими, грубуватими народними естампами у «Варварських комедіях» («Орел на гербі», «Вовчий романс», «Красунчик»), що відносяться до другого періоду творчості письменника. На відміну від персонажів його ранніх п'єс, немов вирощених у штучній тепличній атмосфері, їх герої загартовані на вільних вітрах, їх примітивну жорстокість і варварську силу живлять міцні корені, що глибоко сягають в історичний ґрунт. Це ґрунт батьківщини драматурга — Галісії, де живі ще предковічні вірування і порядки, країни стародавньої і величної: напівзруйновані замки, прочани, кінські баришники, що поспішають на ярмарок. Однак, країна рицарів і волоцюг показана в ту пору, коли рицарі саме перетворювались на волоцюг. Центральна фігура трилогії — дон Хуан Мануель Монтенегро, рицар старий, що і живе по-старовинному. Йому вкрай незатишно при новому капіталістичному укладі, і він не збирається до нього пристосовуватися. У «Вовчому романсі» старий ідалго залишає синам усе своє майно і йде в бурю разом з волоцюгами, каліками і жебраками. Іспанський король Лір знаходить справжню велич, не помикаючи, як раніше, іншими, а вбираючи в себе чужий біль. Він вирішує привести бідолах у свій маєток, щоб відкрити перед голодними свої комори, але його син дон Мауро розбиває йому обличчя в кров. Буржуазний уклад виступає у Вальє-Інклана не як прогресивна ера, а як останній крок до безодні.

«Вертеп Жадібності, Похоті і Смерті» — так називається наступний цикл драм галісійського письменника, написаних у 1910-і роки. Здавалося, у двох одноактних п'єсах цього циклу — «Кривні узи» і «Голова Хрестителя» — мова йде про фатальну руйнівну силу любові, про нерозлучність любові і смерті. Однак Вальє-Інклан показує, що не пристрасть калічить людей, а корисливість псує пристрасті. Твори «Вертепу», в яких безжалісно простежується, як під тиском буржуазної дійсності деформується все людське, стали своєрідними скетчами, що підводять нас до третього етапу творчості письменника. Найбільш значні драматичні твори Вальє-Інклана — його есперенто, що стали відгуком на потрясіння, пережиті Іспанією у Першу світову війну й у 1917-1920 рр. Іспанською есперенто одночасно означає пугало, страховисько і посміховище. Вальє-Інклан обрав це слово, щоб позначити створений ним жанр — один з найбільш своєрідних і сміливих у всій західноєвропейській драматургії ХХ ст., що звертається до явищ одночасно жаклихивих і смішних, відразливих і потішних. Есперенто, по суті, — протескні трагіфарси, повні разуючої сатири. В них показана абсурдність порядків, що панують в Іспанії. Об'єктивні основи гротескної поетики Вальє-Інклана — «товарне суспільство», безупинно перетворююче людське в зоологічне, людину — в річ, і реакційно-демагогічна держава, що відчужує свідомість.

У 1920 р. Вальє-Інклан публікує своє перше есперенто «Світочі богеми». Сліпий поет-декадент Макс Естрелья, щоб добути гроші на прогудування дружини і дочки, відправляється до бункіста Заратустри. Той обманює старого метра, і Максу доводиться закласти плащ, щоб напиться з горя в таверні. Його захоплені шанувальники влаштовують на нічній вулиці справжній авангардистський шабаш. Далекі від літературних тонкощів поліцейаі беруть сліпого віршотворця за політичного баламута, б'ють його і кидають до підземелля. Випущений з катівні поет вмирає на мадридській бруківці. Поховавши його, дружина і дочка отруюються газом. Таким чином, нічні мандрівки непутячого «світоча богеми» — це нитка, що зв'язує воедино численні епізоди есперенто, яке являє собою панораму подій рубежу 1910-20-х рр. У «Світочах богеми» ми бачимо нічні патрулі і військову форму, вуличні демонстрації і поліцейські відділки, нас знайомлять з засудженими до розстрілу і показують розстріляних без слідства і суду. На вулиці зав'язуються побоїща між робітниками і крамарями й підприємцями — майбутніми фашистами. Герої п'єси крокують бруківкою, засіяною скалками скла й обгареною кров'ю. Ми чуємо розмови про кропуцію панівних класів, про визрівання революційних настроїв, про останні політичні події.

Ще яскравіше сатирична спрямованість есперпенто виявляється у збірнику «Martes de Carnaval» (1921-26), складеному з «Рогів дона Ахінеї», «Убрання покійного» і «Капітанської дочки». Іронічно звучить вже сама назва «Martes de Carnaval», що означає як «Вікторки карнавалу», так і «Марси карнавалу». Марсами карнавалу виявляються виведені на потіху публіці представники іспанської вояччини — найбільш пихатої касті «католицької держави», усе нові і нові вирази якої — корупцію, шантаж, підкуп, шахрайство, заперечення всіх демократичних норм — відкриває перед нами письменник. Звалюючи фетиші консервативного суспільства, драматург створює в «Рогах дона Ахінеї» пародію на культ станової доблесті і заодно на мистецтво, що подібний культ оспівує. Вальє-Інклан повторює схему трагедії іспанського Бароко. Ідучи за перипетіями «Лікаря своєї честі» Кальдерона, він зображує муки ревнощів чоловіка. Кривавий «подвиг честі» — розправу з дружиною, що, як це відомо глядачеві, не зраджувала чоловіка, санкціонують високопоставлені посадові особи і винагороджують за неї. Але у Вальє-Інклана трагедія раз у раз обертається фарсом, точніше, трагедія і фарс утворюють кумедну і страшну протескну єдність. Ревнуючи свою пишнотілу супругу донью Лорету до кульгавого і натовгату цирюльника Пачекіна, лейтенант Паскуаль Астете, на прізвисько Ахінея, висловлюється не звучними віршами, а ярмарковою говіркою. Він береться за зброю, щоб провчити цирюльника і «зрадницю», і, схибивши, вбиває свою єдину дочку.

На відміну від Вальє-Інклана, що зображав у своїх есперпенто картину катастрофічного розкладання іспанського суспільства, Федеріко Гарсія Лорка (1898-1936) шукав здорові, не зачеплені тліню сили. Про це свідчить і створена в 1923-1925 рр. «Мар'яна Пінеда» — драма, яку молодий автор назвав «народним романсом у трьох естампах». Історія Мар'яни Пінеди (1804-1831) — учасниці революційного підпілля, страченої за те, що вона влаштувала втечі бунтарів з в'язниць і вишивала повстанський прапор, постає в ліричному переломленні. У п'єсі говориться про те, що любов неможлива без свободи, а свобода небажана без любові. Свобода в Лорки — не абстрактна ідея, вона вільно зростає з надр людської природи («В ній кров всього живого на світі»). Так зароджується найважливіша для поета думка: прагнення до свободи — природне.

У театрі Лорки поезія невіддільна від драми, а героїчна загибель невіддільна від любові. Мар'яна Пінеда гине не тільки за свободу Іспанії, але і за своє кохання: вона любить республіканця Педро, допомагає втекти йому і його друзям і вмирає, не видавши їхніх імен. У той же час вона самотня у своєму героїзмі, у своїй відданості революції і коханій людині. «Ліберали» (як називали тоді без найменшої іронії діячів буржуазної революції) рятують своє життя, втікають в еміграцію до Лондона, залишивши Мар'яну напризволяще. Трагедія про Мар'яну Пінеду була закінчена і поставлена в роки, коли в підтримку струхлявілому монархічному режиму готувалася військова диктатура генерала Прімо де Рівери, і смілива революційна п'єса пролунала, як виклик реакції.

Лорка судить минуле і сьогодення з погляду людського ества, що не терпить штучних уз, однаково прекрасного фізично і духовно. Про жагуче прагнення поета до гармонії фізичного і духовного свідчить «Чудесна чоботарка» (1930). Здавалося, ніщо не передвіщає бурю в житті чоботарки. У неї ніжно кохаючий чоловік й дім повна чаша, але, драматично роздвоєна, вона метастає між своїми фантазіями і явою: вийшовши заміж за літнього, марить про юного красеня, покинута ж чоловіком, місця собі не знаходить і марніє по ньому. Вона не може задовольнятися однією реальністю, згадуючи про мрію, і не може жити однією мрією, пам'ятаючи про реальність. Поезія в Лорки вкорінена у фізичному бутті. Людина, за переконанням художника, перевершує маріонетку не тільки тим, що наділена свідомістю, але і тим, що наділена плоттю.

У «Любові дона Перлімпліна» (1931) в новій якості з'являється заявлений сюжет про старого чоловіка і молоду дружину. У юної Беліси, що знала лише плотські насолоди, але не

любов, спалахує справжнє почуття до таємничого незнайомця. Незнайомець гине на її очах. Ним виявляється її переодягнений чоловік — Перлімплін, що дав зазнати Белісі незрівнянний трагічний смак пристрасті. Відтепер у жорсткосердоді красуні в прекрасному тілі народжується душа. Перед нами, однак, не традиційний романтичний твір про торжество духу над плоттю. Чудесне тіло Беліси відповідає чуду самопожертви Перлімпліна, що знав, до чієї ніг покласти своє життя, — адже саме Беліса надала йому сенсу. Таким чином, у цих п'єсах Лорка знаходить надійний ключ, здатний відкрити в людині величезне багатство марень, мрій, надій і фантазій. У кожному його герої ми осягаємо не тільки суще, але і нездійснене; у кожному прихована обіцянка невідомого.

Риси лорківського реалізму — реалізму ХХ ст., що тяжіє до узагальнюючої поетичної метафоричності, найбільш повно розкриваються в «селянських трагедіях» (1933-1936). У них Лорка виразив властиве фольклору уявлення про цілісність світобудови. Герої «селянських трагедій» тяжіють до космічної безбережності. Наречена в «Кривавому весіллі» (1933) говорить Матері свого нареченого, що «горіла у вогні» від кохання до іншого, що той, інший, «був темною рікою, осіненою віттям, що хвилювала мене шурхотом очеретів і глухим рокотом хвиль. Я прагнула до твого сина, і я його не обманювала, але рука того підхопила мене, як шквал». Разом з цією реплікою на сцену немов вриваються сили природи, що перекидають усі розрахунки й обмеження побуту. Герої Лорки незмірно ширші рамок прозаїчно-утилітарної повсякденності. Основний конфлікт «селянських трагедій» визначений тим, що їх дійові особи одночасно виявляються і вільними жителями поетичного Всесвіту, і безправними підданними ядушливого суспільства.

У «Кривавому весіллі», здавалося, розказана банальна побутова історія: бідна дівчина — Наречена — не може з'єднати свою долю з коханим Леонардо. Леонардо одружується з іншою, Наречена ж повинна йти під вінець з ненависним Нареченим. Але повсякденне тут з'єднується з баладно-поетичним, утворюючи особливий слів. Поет виводить на сцену Місяць і Смерть. І в «Кривавому весіллі», і в інших «селянських трагедіях» активно виявляють себе, нехай і не зазначені в списках дійових осіб Сонце і Вода, Коні і Зірки. Не тільки в Леонардо і Нареченій, у всіх персонажах «Кривавого весілля» можна вловити припливи і відливи природних сил, музику їх прибою. Наречена втікає з-під вінця, тому що все наростаючий гул стихій заглушає голос розсудливості. За втікачами виряджається погоня, що закінчується кривавою різаниною. Матір, оберігаючи Нареченого як зіницю ока, квапить фатальне побійще. В ній туго сплівся вузол трагічних протиріч між людиною природною і пригнобленою. Мати — і виконавиця закону природи, велика охоронниця життя, і підвладна неписаному соціальному правилу помсти служниця смерті, що штовхає сина в її обійми. Сила плодоносна обертається в ній силою руйнівною.

У «Срмі» (1931) Лорка теж пред'являє рахунок укладу, що перетворює все саме плодотворне на свою протилежність. Любов до дітей — найдужча пристрасть Срми, її покликання, єдине виправдання її шлюбу з нелюбимим Хуаном. Однак час іде, а дітей досі немає. Срма (уєтта — іспанською «марна, пустельна місцевість») не хоче миритися зі своєю долею. Вона сподівається, що завдяки молитвам здійсниться чудо. Але, на жаль, замість чуда її чекає відкриття невідомої істини: у її безплідності винуватий скнара-чоловік, що виснажив себе непосильною працею. Довідавшись, що Хуан прирік її на бездітність, Срма душить його і тим самим остаточно нищить заповітну мрію про материнство. Лорка розповідає про нелегку долю селянства, про завязу працю на випаленій сонцем землі. Але матеріальне буття — не тільки виснажлива боротьба, воно таїть невичерпне багатство почуттів. У «Срмі» пралі співають про жасминову посмішку, про коралову нитку крові, а переряджені блазні славлять золоті жала любові, що проникають під шкіру. У селянській долі страждання і жертви можуть обернутися радістю лише за однієї умови: якщо зерно стане колоссям, якщо життя дасть нові па-

гони. Основне питання останніх драм Лорки: чи зможуть ці пагони зрости в Іспанії 1930-х рр., в країні, у якій зіткнення творчих і руйнівних сил набуло крайньої запеклості.

Іспанська дійсність постає в Лорки як соціальний ґрунт, на якому глухнуть, не встигнувши налитися соками, паростки нового життя. Однак, з тим більшою силою вони намагаються піднятися знову і знову. Герої Лорки так чи інакше йдуть від покірності до бунту. Настає момент, коли терпіння висихає і його місце займає протест. Трагедії Лорки — трагедії повіддя почуттів, що наштовхнулися на греблю і не здатні ні зруйнувати її, ні повернути назад, трагедії неможливості ні жити згідно власної природи, ні вгамувати її пориви, спрямовані до свободи. П'єси пронизані світлом знову і знову визріваючої під сонцем Іспанії жадання свободи, переконанням, що прагнення людини добитись її невивибне і не може не дати нових сходів.

Образотворче мистецтво. Одним з найвизначніших митців Іспанії ХХ ст. був Хоан Міро (1893-1983). У 1918 р. він створив зі своїми друзями «Групу Курбе», що протистояла консервативно-хугорянським тенденціям у каталонській культурі. У живописних роботах 1913-1917 рр., з їх райдужними переливами кольорів, чітко проявився вплив *фовізму** («Прадес, село», 1917). У 1918 р. у творчості Міро настає період, що одержав назву «поетичного реалізму». У написаних з натури пейзажах глибокі перспективи наповнюються ретельно виписаними подобицями, тонкий малюнок дрібних деталей утворює ажурні візерунки, що забезпечують наскрізний огляд глибини («Город з віслюком», 1918). Вище досягнення його «поетичного реалізму» — «Ферма» (1922), де у формат картини уписаний цілий Космос, неосаяжність якого — не в нескінченно великому, а в нескінченно малому. Середовище існування людини трактується як неглибокий шар переднього плану, за яким відкривається безодня живої органіки, вітальних енергій, що творять міради дрібних біологічних форм. Дві наступні картини — «Зоране поле» (1924) і «Каталонський пейзаж (Мисливець)» (1924) — свідчать про стрімку еволюцію художника від спостереження реальності до її умовно-знакового перетворення. Органічні форми витісняються геометричними — конусами, кулями, трикутниками, з'являються елементи креслярської графіки — прями і пунктирні лінії, що позначають функціональні зв'язки і траєкторії руху.

У 1924 р. (рік виходу «Маніфесту Сюрреалізму») Міро зближається з А. Бретоном, П. Елюаром, Л. Арагоном та іншими учасниками сюрреалістичного угруповання. Його перша сюрреалістична картина — «Карнавал Арлекіна» (1925), де текучі, невагомі істоти доволно змінюють свою форму і положення в просторі, уподібнюючись кольоровим тіням, що колишуться, чи образам сновидінь. В другій половині 1920-х років склався словник ідеограм Міро. В його складі можна виділити знаки, що маркують простір (умовна лінія обр'ю, сонце і зірки у верхній частині картини, хвилі або оберемки рослин — у нижній) і символи-посередники, чи «вісники», що здійснюють комунікацію між двома сферами: птах, що пурхає в повітрі, кролик, сходи, що ідуть у небо, органи дистанційного сприйняття — око і вухо, людська фігура зі стопами, що прилипли до землі, і головою, спроектованою на фон неба («Персонаж, що кидає камінь у птаха», 1926; «Собака, що гавкає на місяць», 1926). У 1932-36 рр. Міро створив серію картин за ескізами-колажами. Вирізані з каталогів зображення технічних деталей у живописних композиціях перетворювалися в м'яко обкреслені біоморфні маси, виявляючи парадоксальний ізоморфізм механічних і органічних утворень («Композиція», «Живопис», 1933).

Відгуком на події Громадянської війни в Іспанії стали два значних твори: великомасштабне панно «Жнець» для Іспанського павільйону на Всесвітній виставці в Парижі і «Натюрморт зі старим черевиком» (1937), в якому повсякденні речі випромінюють ірреальне світіння, немов вони представлені в мить їх загибелі, розчинення в розовій стихії. У 1940-41 рр. була створена серія гуашей «Сузір'я», що стала одним з вищих досягнень у творчості Міро. Поверхня аркуша трактується як екран із двосторонньою проекцією, на якому відображаються і

далекі небесні світила, і малі земні організми. З'єднуючі їх лінії створюють враження пружної сітки, що розгойдує барвисті тіла й одночасно утримує їх біля якоїсь точки рівноваги.

Інший іспанський художник Сальвадор Далі (1904-1989) став справжнім символом сюрреалізму. У 1924-26 рр. він вчиться в Мадридській академії Фернандо, захоплюється ідеями анархізму, цікавиться сучасними французькими майстрами, насамперед символістами, фовістами, кубістами і футуристами, намагається працювати в їх манері. Приятелює з Гарсіа Лоркою, Р. Альберті, Л. Бунюелем. Пропагує в Каталонії концепції нового мистецтва, пише маніфести і теоретичні есе. Одночасно вивчає живопис старих майстрів; його роботи, виконані в манері «магічної речовності» («Дівчина, що стоїть біля вікна», 1925), навіяні враженнями від картин Сурбарана і Вермеєра Дельфтського. Переїхавши у 1928 р. до Парижа, Далі зближається з сюрреалістами, бере участь у створенні фільму «Андалузький пес», що викликає завдяки монтажу асоціації, повні гротескного абсурду. Наче кадри незавершеного фільму, що відображають світ снів і галюцинацій, сприймаються такі твори Далі, як «Великий маторатор» (1929), «Розфарбовані задоволення» (1929), цикл робіт, присвячений Вільгельму Теллю, варіації на тему картин Ф. Мілле. Звертаючись до сфери підсвідомого, цікавлячись еротикою, нездійсненими бажаннями, трою уяви, Далі прагне об'єктивувати відіння (метод «параної»), дати тотальний опис божевілля. У нав'язливо ілюзійній манері, покликаючи переконати глядача в реальності маревого світу, Далі з незвикло витонченою фантазією сполучає об'єкти зовсім різні, зіштовхує їх один з одним у неприродних ситуаціях. Знаменитими є такі образи Далі: розплавлений годинник, телефонний апарат з трубною у вигляді лангуста, диван-губи, росяля, що звисає немов драпірування, та інші. Використовує він і прийом «зникаючих образів», що яки розчиняються в навколишньому просторі.

Страх перед невідомою дійсністю відобразився в картинах «Сталість пам'яті» (1931), «Палаючий жираф» (1935). У роботах «Передчуття промадянської війни в Іспанії» (1936) й «Осіній канібалізм» (1936) представлені жахаючі мутанти, що знищують один одного. У 1930-х рр., крім живопису, Далі виготовляє численні сюрреалістичні об'єкти (жакет, обшитий склянками, манекени біля росяля й у таксі, гіпсові муляжі, по-варварськи розфарбовані чи перетягнені мотузками); сам він нараховував до 12 можливих маніпуляцій з готовими предметами. Незабаром Далі свариться з Бретоном, пориває з паризьким угрупованням сюрреалістів, при цьому оголосивши себе щирим прибічником цього руху і емігрує до США. Серед відомих картин цього часу — «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за секунду до пробудження» (1944) — своєрідна ілюстрація до фрейдизму. Данина атомній «моді» віддана в таких композиціях, як «Атомна Леда» (1947) і в спробі заснувати Інститут з вивчення атомної бомби у відношенні мистецтва.

Кіномистецтво. У розглянутий період сформувалися творчі принципи видатного іспанського кінорежисера Луїса Бунюєля (1900-1983). Хоча митець походив з родини заможного землевласника і виховувався в езуїтському коледжі, під час навчання в Мадридському університеті він став атеїстом. Там же він зблизився з літераторами «Покоління 1898 року». Істотним фактором у визначенні творчого лиця майбутнього режисера став паризький період його життя в середині 1920-х рр., де він познайомився з естетичною і суспільною програмою групи художників-сюрреалістів, гаслом яких був скандальний розрив з буржуазними умовами в моральності і мистецтві. Прокладана сюрреалістами «естетика шоку» знайшла яскраве вираження в дебюті Бунюєля у німому кінематографі — у знятій за участі С. Далі хрестоматійній стрічці «Андалузький пес» (1928). Вона представляє собою низку дивних, жорстких, алогічних видінь, не пов'язаних жодним сюжетом. Наприклад, юнак виходить на балкон і дивиться, як вузька хмара насувається на місяць; якийсь чоловік садить вродливу жінку на стілець і бритвою розрізає їй око; чиясь долоня, повна живих мурах. Таким чином, Бунюєль дав дуже яскраве вираження естетики несамовитого, руйнівного й ірраціонального бунту, що

викликало різке неприйняття критики і публіки. Ще більший скандал виник після прем'єри наступного фільму — «Золотий вік» (1930), відзначеного граничним натуралізмом зорового ряду і «блюзнірськими» асоціаціями з творчістю маркіза де Сада. Фільм був заборонений до публічного показу протягом 50 років.

Аналогічна доля спіткала знятий Бунюелем вже в Іспанії документальний фільм «Лас Урдес. Земля без хліба» (1932) про жахливу убогість цього селянського краю. В роки Громадянської війни кінорежисер, що рішуче став на сторону республіканців, активно пропагує національну культуру за рубежем, бере участь у створенні антифашистських й антифранкістських стрічок (зокрема, «Іспанської землі», 1937, Й. Івенса), працює у Франції, а в 1938-1946 — у США.

РОЗДІЛ XIII

КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

1. **Західна Європа у 1940-60-х рр. Основні світоглядні течії і художні напрямки.** Період після 1945 р. характеризується переможним утвердженням принципів Західної цивілізації. Наслідком цього стала *неоліберальна** глобалізація: депресії і кризи в економіці втратили характер різких судом, крива темпів розвитку стала більш похилою, до Заходу приєдналися нові регіони, насамперед у Східній та Південній Азії. Разом з тим, загострилася нерівність і нерівномірність розвитку світу: більш ніж 1/5 населення планети живе нижче життєвого рівня, досягнутого Заходом вже два століття тому. Намічається свого роду «неорасистський» розрив привілейованої меншості країн, корпорацій, соціальних верств й убогої більшості, корисливо й уміло відокремленої від кращих «шматків» планетарного споживчого «пирога». Звідси — насаджувана «єдність» цінностей і шляхів розвитку з одного боку, і з іншого — спротив їй, що часто виливається у варварські форми.

Втім, після розгрома *нацизму** у Заході з'явився серйозний противник — СРСР й очолювана ним співдружність соціалістичних країн, які майже на півстоліття складали реальну альтернативу «західному благоденству». Після славнозвісної *Фултонської промови** Черчілля світ фактично розпався на дві ворогуючі цивілізації — комуністичну й капіталістичну, що перебували у стані *Холодної війни**, символом якої став Берлінський мур, що розділяв світ «тоталітаризму» й «демократії». Цікаво, що Західна Європа від цього розмежування тільки виграла: *Маршалла план** дозволив їй швидко реконструювати і модернізувати свою економіку, а створення військово-політичного блоку *НАТО** забезпечило їй внутрішню стабільність і зовнішню безпеку. У 1950-60-х рр. триває західноєвропейське «економічне чудо», наслідком якого стала побудова «суспільства загального процвітання» з високим рівнем життя. Звичайно, великий дискомфорт у світовідчужанні цих десятиліть вносила загроза ядерної війни та інші глобальні проблеми, але широко розгорнена боротьба за мир й організація екологічних рухів і партій дозволили відновити психологічну рівновагу західних суспільств.

Ідеологія і політика Західної Європи після 1945 р. не зводилася виключно до антикомунізму. Успіхи СРСР й інших соціалістичних країн викликали у частини західного суспільства велику симпатію до них і породили моду на марксизм-ленінізм. Крім того, героїчна боротьба комуністів з нацизмом забезпечила їм високий моральний авторитет й активну участь у політичному житті Західної Європи. У зв'язку з цим традиційно ліберальні капіталістичні суспільства змогли досить безболісно сприйняти окремі елементи соціалізму, зокрема, регулювання економіки з боку держави і широкі соціальні програми. Це також стало основою такого соціокультурного феномену як *Нові ліві** — серйозного «полівіння» частини інтелігенції, інтелектуалів і студентської молоді. Ці верстви і групи суспільства у 1950-70-х рр. зайняли неконформістські позиції стосовно панівного класу і часто ставали джерелом і спонукою для різного роду протестних рухів (у роді *бітників**, *хіппі**, *Студентської революції**) чи терористичних організацій.

Важливим історичним процесом, що вплинув на культуру Західної Європи другої половини ХХ ст. був крах колоніальної системи. Розпалися колоніальні імперії Великобританії, Франції, Нідерландів, Бельгії, втратила свої колонії Італія. Революція у Португалії (1974) привела до ліквідації останньої колоніальної імперії. Нові незалежні держави Азії, Африки і Латинської Америки утворили групу країн, що розвиваються або країн Третього світу. Хоча вони обрали різні шляхи розвитку, але більшість з них так і залишилися у залежності від «старих» і «нових» метрополій, які шляхом встановлення системи *неоколоніалізму** зберегли контроль над суспільно-політичним, економічним і культурним життям нових держав. Хоча «національне визволення» колишніх колоній створило певні проблеми для країн Західної Європи (масова імміграція африканців і азійців, періодичні політичні й економічні кризи, війни і голод у не-

залежних державах»), однак вигоди, одержувані від експлуатації нових «національних держав» є настільки серйозними, що це змушує «ліберально-демократичні країни» миритися з негативними наслідками краю колоніальної системи.

Характерні світоглядні течії. Однією з провідних світоглядних течій 1940-50-х рр. був *екзистенціалізм**, витоки якого сягають вчення датського мислителя Сьорена Кьєркегора (1813-1855), який в епоху утвердження *раціоналізму** (особливо гегелівського) і *позитивізму** різко виступив проти загального переконання у можливості вичерпного збагнення сутності буття людським розумом. Він доводив, що існування (екзистенція) передує будь-яким формам життя, є трансцендентним стосовно них, а тому недоступне і для чуттєвого пізнання, і для філософської рефлексії. Будучи глибоко віруючою людиною, Кьєркегор твердив, що створена Богом людина початково опинилася у «Ніщо» — тобто повній відсутності небожественної субстанції, що відповідає станові «райської» чистоти, невідання, невинності. Однак, «Ніщо» породжує «Жах» — єдино можливий настрій людини посеред невідомого світу; нестерпність цього становища підштовхує до «гріхопадіння», що знаменує появу «екзистенції». Таким чином, екзистенція породжується одночасно *афектом** «Ніщо» — «Жахом», і звільненням від нього — «гріхопадінням», яке означає «бунт» проти Бога.

Зрозуміло, що повернутись до Бога можна лише подолавши свою «гріховність». Мислитель виділяє три стадії «повернення до Бога»: естетичну, етичну й релігійну. Принцип естетичної стадії — орієнтація на задоволення. Тут вибір здійснюється лише у найпримітивнішій формі, бо обирається лише об'єкт, а самий потяг визначений чуттєвою природою людини. Принцип етичної стадії — обов'язок. Це вже самовизначення суб'єкта, але поки ще чисто розумовим способом, згідно наказів морального закону. Врешті, на релігійній стадії існування людина неймовірним зусиллям волі відмовляється від «гріховності» і всією своєю істотою приймає страждання як принцип існування, тим самим прилучаючись до долі Христа. Надійним дороговказом «повернення» є відчуття «Жаху», яке вказує на присутність Бога, а отже, на правильність обраного шляху.

Філософською течією екзистенціалізм став лише після Першої світової війни, яка до основ підважила весь європейський уклад життя й особливо офіційну християнсько-ліберальну ідеологію, суттєвою складовою якої було просвітницьке переконання у неподоланності прогресивного руху людства завдяки успіхам науки й цивілізації. «Західна демократія», імперіалізм, тоталітаризм й породжені ними дві світові війни виявили дефіцит гуманності у самому фундаменті науково-технічної цивілізації — у відносинах між людьми. Тоді і настав час екзистенціалізму, який стає найвпливовішою течією думки у 1940-1950-х рр. Екзистенціалізм сприйняв основні категорії Кьєркегора — «Бог», «Ніщо», «Жах», «гріхопадіння», «бунт», «екзистенція», правда, вклавши до них зміст, що відповідав новій епосі і враховував досвід, пройдений філософією від часів романтизму.

Так, життя людей екзистенціалісти окреслюють термінами «зовнішнє існування», «несправжнє існування», «буття-для-себе», що приблизно відповідає кьєркегорівському «гріховному існуванню» — звичайному, буденному, сірому животінню «клубини юрби», зосередженій на дрібних матеріальних інтересах і поневоленій соціумом. Таким чином підкреслюється «проміжний характер» людської реальності, її принципова несамостійність, залежність від чогось іншого, що не є самою людиною. В якийсь момент людина, переживши особливий досвід, може раптово усвідомити несправжність свого існування. Так, для Карла Ясперса (1883-1969) цей досвід полягав в зрозумінні «крихкості буття», для Жана-Поля Сартра (1905-1980) — в нудотному почутті «огиди до всього суцього», для Мартіна Хайдеггера (1889-1976) — у «зазиранні в смерть», для Альбера Камю (1913-1960) — усвідомленні «абсурдності буття». Подібне потрясіння не тільки демонструє людині нікчемність її рабського існування, але й відкриває безодню буття («Ніщо»), вигляд якої викликає «Жах». Після цього екзистенціаліст

розуміє необхідність «повернення до Бога» і, в залежності від своїх метафізичних уявлень, обирає шлях до його здійснення. Тепер для нього не існує спокою, залишився тільки ризик рішення, яке не гарантує успіху. Це і є «свобода» або «справжнє існування», витримати яке набагато важче, ніж бездумне животіння в рамках заведеного порядку речей.

Дійсний пафос екзистенціалізму полягає в ідеї про те, що всесвітній сенс буття концентрується в існуванні окремого індивіда, що тільки взяте по відношенню до існування індивіда (тобто екзистенції), поняття буття взагалі може мати сенс. Таким чином здійснюється зведення метафізичної проблематики до проблематики індивідуального існування, а потім вже через неї екзистенціалісти переходять до проблеми людства як загальнокультурної проблеми, яка, на їх думку, вичерпує зміст сучасної філософії. Висуваючи на перший план абсолютну унікальність людського буття, мислителі цього напрямку звертаються до тих питань, які називаються «остаточними», «крайніми» питаннями людського існування — питання сенсу життя, смерті, страждання, страху. У цьому відношенні екзистенціалізм є дітищем епохи *тоталітаризму** і світових воєн, з їх цілковитим пригніченням людської особистості, коли двохтисячолітній розвиток християнської цивілізації був перекреслений і вся її витончена культура була різко зведена до елементарного рівня біологічного виживання. Заслуга екзистенціалізму якраз і полягає в тому, що він став духовною основою Опору, світотглядом протесту, бунту і свободи, що допоміг вистояти гуманізму в часи, ворожі будь-якій людяності.

Помітний слід в *ментальності** другої половини ХХ ст. залишила Франкфуртська школа — група мислителів, об'єднаних навколо Франкфуртського інституту соціальних досліджень — європейському центрі ліворадикальних сил, що орієнтувалися на марксистську філософію і соціологію: Макс Хоркхаймер (1895-1973), Теодор Адорно (1903-1969) і Герберт Маркузе (1898-1979). У своїх дослідженнях вони прагнули вияснити причини «незрозумілої готовності технологічно вихованих мас коритися всякому деспотизму, їх руйнівній схильності до масової параної» з метою «захисту свободи і реального гуманізму», що опинилися під зарозою тоталітаризму. У зв'язку з цим франкфуртці аналізували й критикували сучасну цивілізацію, витюки якої, на їх думку, слід вбачати у *Просвітництві**, що започаткувало процес раціонального оволодіння природою, а отже — науково-технічну революцію та індустріалізацію, які і стали основою «тотальної інтеграції» суспільства у ХХ ст.

У своїй книзі «Діалектика Просвітництва» (1948) Хоркхаймер і Адорно вказують на ті заходи, за допомогою яких сучасний капіталізм робить покірними «власні» народи. Промислове виробництво, наукова організація праці, що вимагають від людини віддачі не стільки фізичних сил, скільки нервової й інтелектуальної енергії, порівняно висока оплата праці, нестримне виробництво нових видів товарів — все це створює армію слухняних виконавців волі сучасних централізованих держав. «Підвищення продуктивності виробництва, — писали автори, — яке, з одного боку, створює умови для більш справедливого суспільства, надає, з іншого боку, технічному апаратові й соціальним групам, що керують ним, величезні переваги над іншою частиною населення. Окрема людина цілком анулюється економічною могутністю». У тій же роботі вони вказали на небезпеку, що таїть у собі технічний прогрес: небезпека підпорядкування сутності людини «технічній раціональності», ауторефлексії — «інструментальному розумові», творчої особистості — «бюрократичній раціональності». Якщо у первісну епоху, писали Хоркхаймер і Адорно, «анімізм одушевляв речі, то в сучасну епоху індустріалізм зречевлює душі».

Тему викриття «авторитарної особистості», людини, що капітулювала перед бюрократичною організацією, конформіста, що втратив власну думку, власну особистість і тому готового виконувати будь-як накази, навіть злочинні, — франкфуртці продовжили і пізніше (з тим лише уточненням, що, на їх думку, капіталістичне й соціалістичне суспільство є різновидами однієї — технократичної цивілізації). На думку Хоркхаймера, значну частку вини за подібний

стан справ поносить сім'я, як «первинний провідник суспільного авторитету». Саме сім'я формує характер людини в вигляді жорсткої системи реакцій, яка і відіграє вирішальну роль у підтримці віджиганих соціальних відносин. Адорно пішов ще далі, твердячи, що існують різні типи людської особистості з точки зору їх схильності до прийняття «демократичної» або «авторитарної» влади — звідси невтішний висновок про неминучість «тоталітаризації» сучасного індустріального суспільства.

Герберт Маркузе досліджував процес формування «одномірної людини», розуміючи під нею не тільки заможного конформіста, здатного тільки пишатись собою, своїм становищем і благополуччям, але і взагалі будь-якого «добропорядного» члена суспільства, що приймає існуючий стан справ і готового дотримуватись загальноприйнятих норм і вимог. На думку дослідника, саме розвиток науки і техніки дозволяє панівному класові формувати соціально-антропологічний тип «одномірної людини» через механізм потреб: «Масове виробництво і масове споживання пред'являють свої права на кожну людину, на особистість у цілому... Люди усвідомлюють себе у придбаних ними товарах; їх душі знаходяться в автомобілях, стереофонічних комбайнах, будинках, кухонному устаткуванні». Включаючись під впливом нав'язаних йому «хвибних потреб» у споживацьку гонку, робітничий клас інтегрується у соціальне ціле і втрачає свою революційну роль. В цих умовах революційна ініціатива переходить до «аутсайдерів» (люмпенів, різного роду меншин, безробітних), а також до радикальних верств студентства та гуманітарної інтелігенції. Натомість у світовому масштабі носіями революційної ініціативи виступають знедолені маси «бідних» країн, що протистоять «багатим», до яких Маркузе зараховував і капіталістичні, і розвинені соціалістичні країни. У зв'язку з цим, він проповідував ідею «Великої Відмови» як від капіталізму, так і від соціалізму, пропагуючи утопічний проект «гармонійного суспільства», заснованого на «сексуальній солідарності». Деякі ідеї філософа були сприйняті молодіжними рухами, а також виявились співзвучними «сексуальній революції» 1960-70-х рр.

У 1960-і рр., з руйнуванням «старої колоніальної системи» набули поширення концепція мультикультуралізму, згідно з якою культури і цивілізації взагалі не варто оцінювати як вищі й нижчі, всі вони просто різні. Частково це було зумовлено відкриттям складності і глибини культур народів, які раніше вважались примітивними. Частково успіхи *структуралізму**, гіпотези лінгвістичної відносності та інші мультикультуралістські концепції зумовлювалися «гуманними факторами» — щирим співчуттям до народів Третього світу та оптимізмом щодо перспектив їх незалежного від капіталізму чи соціалізму розвитку. Однак, не слід відкидати і тієї обставини, що нове трактування «примітивних культур» було викликано зміною прямолінійного «старого колоніалізму», з його «Місією Білої Людини», лукавим *неоколоніалізмом**, ідеологія якого включає постулат «неповторності» і «самобутності» будь-якої, навіть бузурвської культури, якщо тільки вона «зростає» на багатих природних ресурсах або у стратегічно важливих регіонах земної кулі.

Засновником структуралізму є французький мислитель Клод Леві-Строс (нар. 1908). Синтезувавши у своїй концепції ідеї Ж.-Ж. Руссо, марксизму, неокантіанства, психоаналізу і структурної лінгвістики, він окреслив її як «надраціоналізм», завданням якого є включення почуттєвого в раціональне. Об'єктивна реальність, по Леві-Стросу, ніколи не відкривається людині в безпосередньому досвіді (тобто є кантівською «річчю-у-собі») і збагнена лише шляхом синтезування (конструювання, моделювання) людським розумом окремих своїх проявів (феноменів). Однак, якщо неокантіанство (і раціоналізм взагалі) припускає, що розум оперує при цьому раціональними (філософськими) категоріями, спираючись на закони логіки, то французький дослідник розглядає людський розум як ідеальний «механізм», що упорядковує будь-який досвід (у тому числі почуттєвий, містичний тощо) згідно певних моделей (*структур**), «закладених» у підсвідомості.

У зв'язку з цим універсальні закони мислення слід шукати не у філософських працях (оскільки вони є результатом діяльності мозку окремої людини), а в *ритуалі**, *міфології**, *містечтві**, мові, особливостях соціальної організації різних суспільств, досягненнях науки і т.д. — тобто у «культурних феноменах», які для людини є єдино можливим достовірним проявом об'єктивної реальності. Виняткову роль у цих пошуках, згідно Леві-Строса, займає *антропологія**, — наука, що спираючись на етнографічний і етнологічний матеріал (або використовуючи методи етнографії та етнології при вивченні індустріальної цивілізації), досліджує стан суспільства, що перебуває на межі між природою і культурою, коли універсальні закони мислення вже «проявлені» у доступних «культурних феноменах», але ще не «спотворені» філософською рефлексією або ідеологією.

Інтерес до цих феноменів визначає вибір об'єктів структуралістського дослідження, а саме: тотемізм, міфологія, застільні манери, правила присвоєння імен, татуювання, структура поселень і т.д. Спільним для них є те, що як у первісному, так і в сучасному суспільстві правила, які покладаються ними, «ретельно дотримуються кожним, хоч їх походження і реальні функції не стають об'єктом рефлексивного дослідження». На матеріалі міфів індіанців Південної Америки Леві-Стросу вдалося найбільш послідовно провести в життя критику філософського раціоналізму. Підводячи підсумки, він пише, що вихідний його принцип «я мислю, отже, я існую» є не більш як точкою в просторі міфологічного мислення: свідомість чудова не своєю псевдо-субстанціональністю, а тим, що вона служить «місцем зустрічі» структур підсвідомості.

Контркультура. У 1950-60-х рр. індустріальна цивілізація досягає піку свого розвитку. Економіка Західної Європи переживає небувале піднесення у всіх галузях, особливо тих, що пов'язані з виробництвом автомобілів, літаків, зброї і ядерних реакторів. Збалансована соціальна політика дозволила подолати наслідки Другої світової війни й рівень життя трудящих значно зріс. Разом з тим, в гуманістичному плані простежувалось тотальне закріпачення й регламентація особистості в рамках все більш жорстких соціальних структур, її остаточне перетворення з суб'єкта в об'єкт соціального життя. Проти цього й була спрямована *контркультура**, найбільш активною «ідейною» фазою якої став рух *Нових лівих**, а «карнавальною» — *субкультура* хіппі**. Втім, з самого початку контркультурі була властива нездоланна двоїстість: з одного боку, протест проти нелюдяності капіталістичної цивілізації та її інституцій, з іншого — антигуманізм, пов'язаний з екстремізмом й насильством; з одного боку, демократизм й апеляція до народних мас (хоча насправді рух охопив тільки частину студентства, інтелектуалів та інтелігенції), з іншого — спонтанність, сектантство й анархізм.

У соціальному плані контркультура знаменувала собою прилучення до активного суспільно-політичного і культурного життя нових соціальних верств, пробудження їх суспільної свідомості. У той же час завдання класової боротьби в рамках контркультури підмінювалось ідеєю внутрішнього звільнення особистості, а соціальна революція — революціями «свідомості», «сексуальної», «психоделічної» тощо. Це свідчить, що революційні лозунги й тексти були лише риторичними вправами, насправді ж ідеологія і практика контркультури повністю залишалась у рамках буржуазно-ліберальної свідомості. Недарма постарівши, всі ці «нові ліви» й хіппі успішно влилися до складу істеблішменту, проти якого вони так галасливо боролися в часи молодості.

У загальному естетичному плані контркультурі також була властива двоїстість. Свої основні ідеї мистецтво контркультури радикально протиставляло концепціям минулого, зокрема екзистенціалізму, будучи, однак, генетично з ним пов'язаним. Однією з основних проблем, піднятою мистецтвом контркультури була «криза дії» в художній творчості і в самій дійсності. Соціокультурне відчуження й пригнічення особистості в розвиненому індустріальному суспільстві створює ситуацію, в якій людина не має реального впливу на те, що визначає, зреш-

тою, її існування. У спробі вирішення цієї проблеми екзистенціалізм вичерпав себе, тому що в нових умовах «суспільства благоденства» екзистенціальний «вибір» вже нічого не вирішує, а дія, покликана допомогти особистості залишитись самою собою, стає лише актом самоутвердження. Ліворадикальний рух пропонує розпочати по-іншому, покладаючись не на рефлексію, а в першу чергу на спонтанну дію, яка, руйнуючи «сковуючі структури» соціуму, вже цим самим допомагає здійснити стрибок із світу необхідності й примусу в «царство свободи».

У сфері культури це пов'язано з утопією створення «нерепресивного мистецтва», вільного від будь-якої ідеології, і з претензією на формування «нової почуттєвості» на протигагу зневолюючої «гіпертрофії інтелекту». Таким чином, боротьба з буржуазним мистецтвом стає боротьбою з мистецтвом взагалі, а «тотальне самовираження» протиставляється культурним традиціям. Новаторство за будь яку ціну — ось що здатне подолати «давильний прес цивілізації» (Адорно). Ідеальною моделлю мистецтва контркультура визнала *хелпінга**, який, за словами американської письменниці Сьюзен Зонтаг, «не відображає життя, а є самим життям». Залучення глядача тут відповідає загальній ідеї «активізму» і його спонтанності, а рівноправна участь і самовираз глядачів символізує справжній демократизм, однакове право на творчість і талант; мистецтво нарешті виходить на вулиці й майдани і стає масовим.

З іншого боку, сама революційна дія, за ідеєю «нових лівих», містить у собі елементи театральності. Один з їхніх маніфестів проголошує: «Театр не знає правил, форм, структур, стандартів, традицій. Це чисто природна енергія, імпульс, анархія. Єдиною ціллю театру є виведення людей з аудиторій на вулиці. Натомість метою революційної театральної труппи є здійснення революції». Так мистецтво перетворюється у життя, а життя — в мистецтво. Прагнення максимально включити глядача до художнього процесу, провокуючи його іноді прямо здійснити вчинок, дає про себе знати і в образотворчому мистецтві, що помітно вже у *поларті** і особливо в *концептуальному мистецтві**. Зі свого боку мистецтво теж якби робить зустрічний крок, покидаючи музейні зали й виставки і спрямовуючись на відкриті простори міста.

Художні напрямки 1940-60-х рр. Внаслідок страхіть Другої світової війни культура опинилась в ситуації, яку окреслив Теодор Адорно словами: «Після Освенціма поезія більше неможлива». Це означає, що такою, якою культура була до війни, а ширше — до ХХ ст., вона вже не може бути, тому що кардинально змінився світ й місце у ньому людини: старі основи життя остаточно обрушилися, а нові ще перебувають на стадії становлення, а тому потребують осмислення й освоєння. З одного боку, «завоювання Всесвіту», що розпочалося з народженням космонавтики, фантастичне нагромадження знань, геометрична прогресія відкриттів, науково-технічна революція, небувала за масштабами і динамікою, — все це демонструє невичерпні можливості того «чуда природи», як сказав Шекспір, яким дійсно є людина.

З іншого боку, «втомлений і збожеволілий від злочинів світ», криваві набіги фашистських, комуністичних, націоналістичних, релігійних, ліберально-демократичних орд з їх астрономічними цифрами людських жертв і свідомо спланованим винищенням усього живого і неживого — все це змусило померкнути «кнавали варварів», що колись так лякали уяву «просвіченого європейця». Гітлерівські концтабори і сталінський ГУЛАГ, оголили в людині щось таке, що не снилося навіть самим бузвірським інквізиторам Середньовіччя. А потім атомні бомби, скинуті на Хіросіму і Нагасакі, невинне убивство людей у «малих війнах», що ведуться радянським і ліберально-демократичним імперіалізмом то в одному, то в іншому кінці земної кулі; агресія США проти В'єтнаму і дивовижна систематичність, з якою випалювалося й отруювалося там усе живе; жахливо зросла злочинність у самих західних країнах, що іменують себе «оплотом цивілізації»; гонка озброєнь і багато подібних фактів представляють все те ж «чудо природи» вже у зовсім іншому освітленні. Власне на цьому фоні «антропологічної кризи» (тобто неможливості однозначного трактування людської природи) і розвивається художня

культура післявоєнного періоду, намагаючись осмислити «світ після Освенциму» — світ, кінець якого вперше в історії людства став реальністю.

Одним з перших це намагався зробити *екзистенціалізм**, окремі представники якого були художньо обдарованими людьми і змогли зафіксувати свій унікальний досвід у формі романів, оповідань, драматичних творів і художніх есе. Цьому сприяла спрямованість екзистенціалізму на людську індивідуальність: як писав М. Хайдеггер, є лише один вид буття, добре знайомий людині — це її власне існування. Від усіх інших істот людина відрізняється саме тим, що може сказати «Я єсьмь», тобто вона переживає своє існування більш чітко, ніж будь-що інше. Разом з тим, це існування ніколи не може бути об'єктом, тому що жодна людина не може подивитись на себе збоку. Оскільки ж наука завжди має справу тільки з об'єктами, існування не може бути предметом наукового пізнання, і звичайні методи науки до нього незастосовні. Єдиний спосіб збагнення існування полягає у тому, щоб пережити його й описати так, як воно відкривається у цьому переживанні, а це — прямий шлях до художньої творчості. Визнанням заслуг екзистенціалізму перед художньою культурою є присудження Нобелівської премії двом його представникам — А. Камю і Ж.-П. Сартру (останній, втім, від неї відмовився).

Своєрідним «відгалуженням» екзистенціалізму епохи ядерного протистояння стало мистецтво абсурду. В його основі — теза філософії екзистенціалізму про абсурдність буття, безглуздість існування. Абсурдизм виражає розчарування наслідками Другої світової війни і страх перед загрозою ядерного знищення; пронизаний почуттям відчаю, безвиході, утверджує крах всякої ідеології: хіба ж не безглуздий той світ, що прагне знищити сам себе в ім'я якихось ідіотських ідеалів? Драматургія абсурдизму виникає як антитеза класичній драмі і характеризується відсутністю інтриги і чітко визначених персонажів, у ній панує «випадковість» і «невмотивованість». Твердючи про «виродження мови» як засобу комунікації, абсурдизм оперує формальними, позбавленими сенсу кліше, а діалог заміняється безадресними монологами героїв, котрі нечують і не розуміють один одного. Основоположниками драми абсурду були французькі драматурги С. Беккет та Е. Іонеско; їх «антип'єси» ставились у численних театрах: позбавлені звичної логіки і змісту вони викликали бурхливу реакцію публіки.

Одним з характерних напрямів образотворчого мистецтва був абстрактний експресіонізм, що виник на основі раннього *абстракціонізму** (особливо творчості групи «Синій вершник») під впливом *сюрреалізму** з його ідеєю «автоматичного письма». Для нього характерні вільні композиції, створюваних великим, імпульсивним мазком, іноді — у техніці «живопису дії», коли сам акт писання картини перетворювався у своєрідну виставу. Абстрактний експресіонізм сформувався в атмосфері *нігілізму**, викликаного подіями світової війни і появою зброї масового знищення. По-суті, він став виразом настроїв тотальної негачії дійсності, що охопили ту частину суспільства, яка вже не бачила нічого позитивного у воєнному і післявоєнному світі. Спираючись на ідеї Василя Кандінського щодо самодостатності кольору, його особливої сугестивної сили, абстрактні експресіоністи повністю усували зі своєї творчості свідомий елемент, намагаючись передати на полотні «найближчі структури» людської свідомості, де вони є ще безформними і тільки копії, сприйнятий безпосередньо, здатен виразити їх сутність.

Відмовившись від представлення будь-якої, навіть геометричної форми, абстрактний експресіонізм, по-суті, означав кінець традиційного мистецтва, головним завданням якого була передача певної дійсності (предметної, соціальної, психологічної, фантастичної тощо), яка вважалась достовірною і реально існуючою хоча б для самого художника. У цілому цей напрям моделює відірвану від світу, деїдеологізовану особистість, свободою для якої є свавілля відчуттів, сприйняття і самовиразу. Англійський культуролог Герберт Рід вважав абстракціонізм неминучим і «милостивим для людей» породженням сучасного нелюдяного світу. Відчу-

женню, що руйнує особистість, Рід протиставляє свідоме відчуження особи від реального життя, втечу у строкатість плям і ліній, у стихію чистих форм і барв. Якщо дійсність руйнує особистість, то, здавалось би, Рід має слухність — у втечі від світу її порятунок. Однак будь-яка форма відчуження особистості від реальності є лише видозміною зв'язку із нею. Тому єдиним виходом залишається олюдення дійсності, однак саме цей шлях і відкидають абстракціоністи.

Реакцією на абстрактний експресіонізм став *pop-art**, що народився у колі англійських художників «Незалежної групи» Інституту сучасного мистецтва у Лондоні в середині 1950-х рр. На їх виставках 1954-56 рр. «Колажі і об'єкти», «Людина, машина і рух», «Це — завтра» проявились основні мотиви й витoki напрямку, такі, як коміксіс з їх серійністю і спрощеним рисунком, а також криклива комерційна реклама. Предтечею поп-арту був *дадаїзм** з його прагненням надати естетичного значення предметам повсякденного вжитку. Один із засновників напрямку англійський художник Річард Гамільтон (нар. 1922) дав таке його визначення: «Поп-арт є популярним (він призначений для масового сприйняття), скороминущим (він розповсюджується дуже швидко і недовго), споживчим (він легко забувається), дешевим продуктом масового виробництва, молодіжним (його любить молодь), дотепним, сексуальним, чарівним, дуже прибутковим».

В експозиціях поп-арту міг бути виставлений будь-який відомий глядачеві предмет: по-мийне відро, недоїдений бутерброд, чучело курки, пляшка і т.д. Однак, на відміну від своїх попередників-дадаїстів, які застосовували подібний метод для того, щоб, заперечивши традиційну естетику, епатувати глядача (тобто буржуа), поп-художники вже взагалі не впевнені в існуванні якихось естетичних критеріїв. Якщо дадаїсти, руйнуючи старе мистецтво, вважали, що створюють щось абсолютно нове й небачене, то поп-митці переконані, що все, що можливо, у мистецтві вже зроблено і все, що можливо, зруйновано, тому їм залишається тільки гра з готовими формами. Художники минулого творили з певною метою, щось намагаючись переказати глядачеві, й хоча інтерпретували їх твори по-різному, художники і глядачі перебували в єдиній «культурній реальності», тому між ними завжди існувала можливість порозуміння. Натомість поп-митець вже не вірить у можливість порозуміння, тому його твір відкритий для будь-яких інтерпретацій або взагалі не потребує їх. З цієї точки зору поп-арт є вступом до мистецтва *Постмодернізму**.

Проте, на відміну від дадаїзму, поп-арт утверджувався у часи, коли засоби масової інформації перетворились в один з найважливіших факторів впливу на культуру. Інформація, в принципі, стала доступною кожному, а мистецтво залишалось надбанням лише обраних інтелектуалів. Поп-арт добре відчув потребу у новому, загальнодоступному мистецтві. Він користувався поняттями й предметами, що легко упізнаються й ідентифікуються навіть невідготовленим глядачем. Наприклад, холодильник, встановлений на сейфі у приміщенні складу, і ця ж комбінація у виставковій залі сприймаються цілком по-різному. В останньому випадку спрацьовує фактор «музеефікації» — іншого ставлення з-за мимовільного бажання зрозуміти те, що тобі пропонують побачити. Повсякденні предмети, за ідеєю, повинні викликати інше, більш уважне ставлення до них глядача, якщо вони перебувають в особливому просторі. З цієї ж метою використовувався й інший «магічний» прийом: якість зображення повторювалось безконечно. Магія подібних робіт полягає у тому, що будь-який об'єкт, який привернув увагу художника, стає за такого підходу буденним, легко «читаним», доступним для споживання (у даному випадку інтелектуального й емоційного). З іншого боку, подібний «серійний підхід» відображає прагнення масової свідомості до створення ідолів і кумирів.

Поп-арт є різноманітним за стилістикою, але для всіх робіт цього напрямку притаманні великий масштаб, чіткий, яскравий рисунок, і в яких би метаморфозах не повставав перед глядачем твір поп-арту (картина, відбиток людського тіла, *ready-made* — «готовий предмет»),

у ньому завжди читається програмна ідея — розширення поняття мистецтва за межі власне художнього роду діяльності. І все ж, поп-арту були притаманні й риси традиційного мистецтва. З усієї невизначеності готових форм поп-художники використовували предмети й вироби *масової культури**, тобто сутність їх творчого зусилля полягала в акті вибору, а це означає позитивний стосунок до дійсності. Ця «позитивність» також полягає в іронічному трактуванні сучасної «споживацької цивілізації» і навіть критичного ставлення до притаманної їй редукції нескінченної різноманітності Всесвіту до «споживацького раю». У цьому критицизмі поп-арту слід вбачати одне із джерел субкультури *хіппі**.

Як реакція на поп-арт, у середині 1960-х рр. виник гіперреалізм (інша назва — фотореалізм), що з самого початку наполягав на своїй «реалістичній природі». Гіперреалізм оперує банальними сюжетами, його образи підкреслено «об'єктивні», натуралістичні, часто ґрунтуються на сильно збільшеній фотографії. Завдяки цьому напрямкові художники повертаються до звичних форм і засобів образотворчого мистецтва, зокрема до живописного полотна, відкинутого поп-артом. Однак гіперреалізм відноситься швидше не до реалістичного, а до натуралістичного типу творчості. Гіперреалісти прагнуть уникнути особистого відношення до зображуваних явищ, роблячи сам творчий процес все більш механістичним. Якщо сюрреалісти домагались «відключення розуму» за допомогою входження в особливі психічні стани, то гіперреалісти, ставлячи перед собою цю ж саму задачу, вирішують її за допомогою технічних засобів (фотооб'єктиву, розпилювача фарби та ін.). У зв'язку з цим гіперреалісти особливо прив'язані до «другої природи» — рукотворної природи міського середовища: бензоколонки, автомобілів, вітрин, житлових будинків, телефонних будок і т.д. Міське середовище в гіперреалістичних творах зображується як щось відчужене від людини, вороже їй.

У кінці 1950-х рр. в США виник *хеппенінг** і незабаром перекочував до Європи, здобувши пік популярності у кінці 1960-х рр. під час «*Студентської революції*»*. Сама назва йде від «18 хеппенінгів у шести частинах» — вистави американця Алана Капроу (1959). Глядачі, розсаджені у трьох суміжних обгородженнях з напівпрозорими стінами, ясно бачили те, що відбувалось у своєму приміщенні і смутно — те, що в сусідніх. У кожному з 18 хеппенінгів домінував певний елемент театрального видовища — музика, танець, демонстрація слайдів, декламація. Глядачам пропонувалося прилучитися до видовища «натуральним чином», з'ївши апельсин. Автора наштотхнув на цю ідею досвід абстрактного експресіонізму, митці якого часто писали свої картини, стоячи у центрі полотна. Автор хеппенінгу також відчуває себе художником, що творить картину «зсередини», тільки «полотном» для нього є вулиця, а «фарбами» — розмаїття характерів і настроїв її мешканців.

Таким чином, відмінною ознакою хеппенінгу є змішування різних театральних елементів і поєднання їх з життєвими об'єктами і явищами. Такою ж характерною є відсутність сюжету і логічного зв'язку між його окремими частинами. Як колір в абстрактному живопису, епізоди в хеппенінгу співвідносяться між собою скоріше композиційно або емоційно, ніж підпорядковуючись логіці. На відміну від п'єси, хеппенінг часто представляє кілька образів або театралізованих епізодів одночасно, причому кожний несе свою власну «ідею». Іноді в хеппенінг включається й акторська гра, але не з метою створити вигаданого героя, що діє у вигаданих обставинах: смисл і ціль вистави — у ній самій. Подібно лектору, циркачу або футболісту, актор у хеппенінгу залишається самим собою й у тих же обставинах, що і глядачі. Хеппенінги розігруються в галереях, на вокзалах, майданах і в інших місцях, не призначених для вистав. Можуть вони ставитися і на звичайній сцені. Однак часто упор робиться на оточення, обстановку — і тоді ламається стереотип «глядач—сцена». Дуже швидко хеппенінг відкинув поняття «глядацька аудиторія» й розігрувався винятково заради самовираження виконавців.

Хеппенінги, за духом своїм тісно зв'язані з театром абсурду, можуть бути своєрідними театральними мініатюрами з елементами сюжетності і складним ревізіонизмом або більш абст-

рактними ритмічними, динамічними чи стабільними композиціями. В них незмінно акцентується вільний «простір гри», який повинен відчутися глядач-співучасник. Часто вони мають вигляд абсурдного дійства, яке художники розігрують на публіці без певного сценарію. Результат такої акції повинна вирішити участь випадкових перехожих, яких до неї вдалося затягти. Людина, що гамселить живою куркою по струнах роялю; студенти, що облизують кузов автомобіля; дівчина у ванні з фруктовим соком — це ще не найбільш вигадливі приклади подібних провокаційних постановок. Особливої популярності вони набули з часу виникнення поп-арту і концептуального мистецтва, нерідко включаючи елементи відео-арту, фемінізму, приймаючи до різного роду соціально-політичних й екологічних рухів як наочна пропаганда.

У середині 1960-х рр. виникло *концептуальне мистецтво** й дуже швидко стало одним з провідних напрямків авангардизму. У полеміці з панівним тоді поп-артом, зосередженим на світі речей, концептуалісти стверджували, що єдино гідним художника завданням є створення ідей, концепцій, адже форма може бути виконана ремісником і лише художникові дано придумати її. Концептуальне мистецтво відкидає традиційні форми художньої виразності, обгрунтовуючи свою позицію тим, що їх використання означає поступку комерційному мистецтву і може відволікти глядача від сприйняття і розуміння самого концепту (ідеї). Наприклад, на стіні в затемненій кімнаті висвічується неоновий рядок: «П'ять слів з оранжевого неону». Так називається твір Джозефа Кошута (нар. 1945), який, власне, і складається з одного цього напису. Глядачеві пропонується пригадати свої враження від бачених ним неонових рядків, порожніх просторів, легкого саява теплого світла. Втім, асоціації можуть бути будь-якими, але жодна з них не нав'язується і не є обов'язковою, оскільки для цього напрямку важливим є не саме зображення, а його значення: «фізична оболонка повинна бути зруйнована, так як «мистецтво — це сила ідеї, а не матеріалу». Це значить, що твір концептуального мистецтва народжується в ту мить, коли ідея автора «зустрічається» з думками глядача з цього приводу. Тут акцент переноситься з твору мистецтва на його сприйняття, при цьому корінним чином змінюються відносини художника і глядача, які, по-суті, перетворюються у співтворців — звичайно, лише у тому випадку, якщо глядач прийме «правила гри».

Концептуалізм є мистецтвом інтелектуальним, багато в чому іронічним. До того ж це є свого роду протест проти комерціалізації мистецтва, тому що його твори неможливо, та і безглуздо продавати й купувати. Згідно уявлень концептуалістів, від художника не вимагається вічних творінь, головне — це передати сприйняття сьогодення. Оскільки в концептуальному мистецтві важливим є не саме зображення, а його сенс, іноді воно може взагалі відмовитись від експонату, лише розповівши про ідею. Наприклад, на одному з вернісажів була одержана телеграма від художника, який повідомляв, що він пам'ятає про виставку. Цю телеграму й демонстрували публіці. Все ж концептуалісти були зацікавлені у збереженні своїх ідей, тому ретельно їх документували. Так, на одній виставці було оголошено, що вона складається з каталогу, а «матеріальна присутність робіт є доповненням до каталогу». Однак ідеї зовсім необов'язково замикались у виставковому просторі. Концептуальним об'єктом (з відповідними коментарями) може стати пляж, вулиця, населений пункт, інженерна споруда, відомий пам'ятник — скульптурний чи архітектурний. Глядач, спостерігаючи за створенням твору мистецтва, виявляється його співтворцем, а сам процес стає важливішим, ніж результат. Довіши до логічного завершення схильність авангардизму до ауторефлексії, самоаналізу, і в той же час прагнення до перетворення в художній текст природних і культурних об'єктів, до створення універсального художнього алфавіту, концептуальне мистецтво ставить саму художню творчість на грань зникнення й розчинення у довкіллі.

2. Культура Франції 1940-70 рр. Хоча Опір зробив свій вклад у звільнення Франції, основну роль зіграли бойові операції союзників, що на протязі літа 1944 р. очистили її територію від нацистів. Почалося відновлення країни, керівництвом яким здійснювали генерал Шарль

де Голль (1890-1970) і діячі Опору ліберального і соціалістичного спрямування. Тимчасовий уряд приступив до виконання програми соціального розвитку, заснованої на значному розширенні державної власності. У 1946 р. була встановлена Четверта республіка зі слабким президентом і впливовими Національними зборами. У 1947 р. США проголосили *Маршалла план**, що збігся з першим етапом *Холодної війни**: була створена Організація НАТО* і Франція стала її членом. Також Франція відновила свою традиційну колоніальну політику, але наštтовхнулася на серйозний опір і поступово втратила більшість своїх колоніальних володінь. Кривава війна з В'єтнамом (1945-54) завершилась розгромом французької армії біля Дьєнб'єнфу. У 1956 р. незалежність одержав Туніс, у 1957 р. — Марокко, у 1962 р. — Алжир. Втрата цього останнього особливо боляче вдарила по самолюбству французів й породила справжній «національний комплекс». У 1958 р. де Голль знову очолив уряд і одержав надзвичайні повноваження: у Франції була встановлена П'ята республіка з сильним президентом і слабким парламентом. Генерал вивів Францію з НАТО і прискорив розвиток програм ядерного озброєння. Це сприяло відновленню авторитету Франції у міжнародних відносинах. Однак, курс на лібералізацію економіки, що закономірно призвів до скорочення соціальних програм, різко низив популярність генерала, а «*Студентська революція**» і загальний страйк пролетаріату змусили його піти у відставку.

Література. В післявоєнні роки світове значення французької літератури підтримали письменники-екзистенціалісти і «новий роман». Головною темою літературної творчості Жана-Поля Сартра (1905-1980) є проблема свободи, яку він вирішує так: свобода — це звільнення від ілюзії безсмертя, якою несвідомо потішають себе люди. У філософському есе «Екзистенціалізм — це гуманізм» (1946) він писав, що людина — єдина у світі істота, сутність якої не передує її існуванню (екзистенції). У житті людина постійно зіштовхується з необхідністю вибору і, обираючи, вона робить себе такою, а не іншою. Сартр визначав «ситуацію людини як вільний вибір, без виправдань і без опори».

Всесвітню славу письменнику принесла новела «Стіна» (1937), написана під враженням громадянської війни в Іспанії. Сюжет її зовні простий: головний герой Пабло Іббієта, від чиєї особи ведеться оповідання, і чий переживання складають зміст новели, і двоє його товаришів по нещастю арештовані й засуджені до розстрілу. Їх поєднує втрата зв'язку з зовнішнім, тілесним світом, з власним тілом: «Тепер мене ніщо не турбувало, ніщо не порушувало мого спокою. Але це був жахливий спокій, і провинною тому було моє тіло: очі мої бачили, вуха чули, але це був не я — тіло моє самотньо тремтіло й обливалося потом, я більше не впізнавав його». Людина опиняється по той бік Стіни, вона вже не живе, а відчуває себе «знекровленою примарою»: «Якби в ту хвилину мені навіть оголосили, що мене не вб'ють і я можу спокійно відправитися геть, це не порушило б моєї байдужості: ти втратив надію на безсмертя, яка різниця, скільки тобі залишилося чекати — кілька годин або кілька років». І от Іббієта «став нелюдяним... був уже не в змозі пошкодувати ні себе, ні іншого», його охопило абсолютна байдужість до світу, до коханої, до Рамона Гріса, видачі якого від нього вимагають. Кінець новели трагікомічний у своїй абсурдності. На світанку Іббієту не розстрілюють — його намагаються зламати, щоб він видав Рамона Гріса. Але ламати вже нікого: Іббієті, що відчуває себе по той бік Стіни, байдуже, залишать йому чи життя ні. Щоб посміятися зі своїх катів, він посилає них за Грісом на цвинтар, тому що впевнений, що його там не може бути. Однак за іронією долі Гріс виявився саме там і його вбивають, а страта Іббієті відкладена: «Перед очима в мене все поплило, я звалився на землю. Я реготав так нестримно, що з очей заюшили сльози».

У 1938 р. Сартр опублікував свій перший роман «Нудота». Створений до появи основних філософських праць письменника, роман багато в чому розкриває шлях, яким Сартр йшов до своїх поглядів на людину і світ. Твір має форму щоденникових записів Антуана Рокантена,

що поїздив по світі і, втомившись, оселився в приморському містечку. Він пише історичне дослідження про якогось авантюриста XVIII ст., прогулюється по набережній, заводить інтрижку з власницею готелю і т.д. Раптово Рокантен усвідомлює, що з ним щось негаразд — при зіткненні з речами на нього накочує незрозуміле відчуття огиди й він усвідомлює абсурдність існування, те, що світ позбавлений будь-якого божественного, згори визначеного виправдання. Подібну тезу поділяли з Сартром й інші письменники, але художня картина світу в «Нудоті» цілковито інша. Скажімо, в Альбера Камю світ наповнений с'явом і блиском Середземномор'я, в ньому володарює язичницький бог-сонце, і людині тут дано пережити екстаз радісного злиття із стихійним буттям. Інший образ світу — в Антуана де Сент-Екзюпері: мертво-мінеральний, майже марсіанський пейзаж гір і пустель, велично байдужна природа, яку вже самі люди, покривають «силовими лініями» своєї культури, вносячи у світ відсутній духовний сенс. Як бачимо, природа тут хоч недобра і неласкава до людей, але вона залишає їм досить простору, не ущемляє їх внутрішню гідність, тому в ній відчувається краса і спокійна велич.

У Сартра ж природа висудиса, огидна й агресивна (і тому аж ніяк не абсурдна — ворожість вже є певною осмисленістю). В «Нудоті» матеріальний світ складається не стільки з речей, скільки з речовин — аморфних, болотно-хитких, прилипливо-клейких субстанцій. Герой роману сприймає їх засилля панічно, як «страшну загрозу»: на вулиці містечка наповзає щільний, в'язкий туман, під прикриттям якого от-от відбудеться щось жахливе, хвиляста поверхня води ховає від очей якась мерзенне чудовисько, що копошиться у твані, навіть м'яке сидіння в трамваї вселяє відразу, немов роздуте черво дохлої тварини... Природа в Сартра — не творить, а поглинає, вона обволікає людину вологою, брудною поверхнею предметів, не залишає їй ані найменшого просвіту, норочить без залишку розчинити у своїй холодній, безрозмірній утробі. Від її агресії не захищає м'яко-податлива, теж природна оболонка людського тіла. Тіло по-зрадницьки відкрите, проникне для природних обмінних процесів; про це говорять нав'язливі, демонстративно непристойні мотиви потіння, тілесних запахів, випорожнення, нарешті, горезвісної нудоти, що зробилася епатуючим «фірмовим знаком» сартрівської прози; персонажів тут раз у раз нудить — від морської хитавиці і від вагітності, від банального перелою і від екзистенціального жаху...

Весь цей відразливий «натуралізм» істотно відрізняється від «фізіологізму» *натуралізму** XIX століття. Золя писав про патологічні відхилення від норми, Сартр — про нормальні, природні реакції організму: не всяка людина алкоголік або істерик, але кожній властиво упрівати. Звідси важливий висновок: для Золя фізіологія цілком обумовлювала поведінку персонажів, а в Сартра фізіологічна основа людини — саме тому, що вона спільна для всіх людей, — виносить за дужки її особистості. Сартрівські герої опираються своєму тілу, відстоюють свою духовну незалежність від нього. Тому-то вони і не бояться смерті: їм просто не до того, їм щогодини загрожує не фізичне знищення, а підпорядкування тілу, розчинення в безформній і безособовій стихії біологічного існування. Сартр не натураліст, а саме «антинатураліст» — в його художньому світі страшною є не стільки смерть, скільки життя.

Підриваючи цілісність фізичного і духовного буття людини, агресивний природний світ одержує в Сартра еротичне забарвлення (erotичні емоції виникають, власне, тоді, коли порушується, ставиться під питання тілесна самодостатність нашого «я»). Сартр не був шанувальником фрейдизму і сюрреалізму, навіть зло висміював захоплення ними, але сам досить широко користувався художньою мовою сюрреалістів, що прагнули виразити у творчості не-свідомо-еротичну «надреальність». Відверто сюрреалістичні мрії Антуана Рокантена про можливий бунт матерії проти людей: з прищика на щоці дитини вилуплюється глумливо підморгує третє око... у роті замість язика поселяється дивовижна стонога... заснувши в себе в постелі, людина прокидається у фаллічному лісі, залитому кров'ю і спермою... Ці кошмарні видіння відповідають загальному тону сартрівської еротики: вона викликає недовіру і побою-

вання, як і всяка причетність людини до природного існування. Зрештою, Сартр робить висновок: підкоряючись вимогам «натури», людина відмовляється від самостійності, від відповідальності за свої вчинки.

Другий видатний екзистенціаліст Альбер Камю (1913-1960) виділяв у своїй творчості три етапи, які назвав «колами». До першого з них — «Кола Абсурду» — він включив роман «Сторонній» (1942), філософське есе «Міф про Сізіфа» (1942), п'єси «Непорозуміння» (1944) і «Калігула» (1944). Філософську основу цих творів складає екзистенціалістське утвердження абсурдності буття і непізнаваності світу. Спочатку Камю сповідав концепцію «романтичного екзистенціалізму», яку виразив у формулі «абсурд панує, рятує любов». Героєм абсурду став для Камю легендарний Сізіф, який повністю усвідомлює, що праця його безглузда, але доблесно виконує своє призначення. У романі «Сторонній» центральний персонаж намагається створити для себе якийсь оазис безпосередньо-почуттєвого існування, де людина залишається наодинці з природою і своїми інстинктами. Це приводить до безглузлого убивства, суду і страти, яку злочинець вважає несправедливою: з його погляду, суспільство мстить йому скоріше за те, що він не плакав на похороні матері.

У драматургії Камю віддавав перевагу відомим сюжетам, прагнучи виявити «загально-людську» значимість кожної конкретної події. В основу «Непорозуміння» покладена фольклорна ситуація: рідні не впізнають і вбивають людину, яка повернувшись додому після тривалої відсутності. «Непорозуміння в готелі» служить у п'єсі доказом трагічної самотності людей: матір і дочка протягом багатьох років грабують багатих постояльців, підсипаючи їм снодійне, і черговою жертвою стає їх син і брат. Сюжет «Калігули» запозичений з «Життя дванадцяти цесарів» римського історика Светонія, який зобразив маніяка на троні, що збожеволів після смерті своєї сестри-коханки і загинув під кинджалами змовників. Камю досить близько слідує оригіналу, але інтерпретує факти інакше. Його Калігула користується «божевільною владою румунівника, у порівнянні з якою влада Творця Небесного здається мавпячим кривлянням». Він змушується з поміркованості й терплячості своїх патриціїв, бо розуміє, що насправді ними рухає страх і жадібність. «Дивись, Цезоніє, — каже Калігула дружині, — всі мовчать. Честь, достоїнство, як там ще, мудрість нації нічого більше не говорять. Все зникло перед страхом». Імператор зневажає своїх підданих, як зневажав «стадо рабів» ніцшеанський Заратустра. Калігула в п'єсі — вбивця за переконанням, але, знемігши від своїх злочинів, він сам кинувся на кинджали змовників. Автор призначив йому цю долю, оскільки хотів показати, що «філософія, яка реалізується в трупи» у самій собі несе зерна своєї неспроможності й загибелі. Тому в кінці свого кривавого шляху Калігула усвідомлює, що «образ не той шлях, він веде в нікуди».

Проблематика «Калігули» має точки дотику з «Колом Бунту» (другий етап творчості), до якого увійшли роман «Чума» (1947), п'єси «Облогове становище» і «Праведні», а також філософський трактат «Людина бунтуюча» (1951). У цих творах головним стає усвідомлення обов'язку перед «іншими»: від констатації безглуздості існування Камю переходить до аналізу поведінки людини, яка повстає проти зла, універсальним символом якого є чума. В романі епідемія постає як катастрофа, що раптово звалилась на жителів маленького містечка Оран в Алжирі. В ізолюваному від світу співтоваристві розкриваються характери людей, що живуть під загрозою жорликої смерті: одні знаходять себе в боротьбі з хворобою і безстрашно виконують свій обов'язок, інші думають лише про власну вигоду або безвольно скоряються долі. У п'єсі «Облогове становище» Чуму уособлює унтер-офіцер у чорному мундирі: за допомогою секретарки-смерті він перетворює середньовічне місто в концтабір новітнього типу. П'єса написана за зразком іспанських ауто і французьких *містерій*^{*}, звідси свідомо умовність часу дії і розв'язки: пануванню Чуми приходить кінець, як тільки знаходиться людина, що переборолла страх перед смертю, і її жертви досить для звільнення співгромадян.

Інакше розкривається тема бунту в останній п'єсі Камю. Історична основа «Праведних» — вбивство великого князя Сергія Олександровича, організоване в 1905 р. групою Б. Савінкова. Камю спеціально вивчав російський тероризм — ці матеріали він використав у нарисі «Делікатні вбивці» (1948) і в трактаті «Людина бунтуюча» — однак у п'єсі він прагнув усунути реальні прикмети часу. Проблема революційної етики поставлена в плані споконвічного антагонізму мети і засобів: герої «Праведних» в ім'я свободи готові зазіхнути на життя людини. Вихід з протиріччя драматург знаходить у позиції центрального персонажа: за життя великого князя він віддає власне і сприймає смертний вирок як спокуту, оскільки відкидає тиранію «революційної користі», якою можна виправдати будь-яке насильство, безчестя і навіть особисту вигоду. Філософське осмислення цієї колізії дано в трактаті «Людина бунтуюча», де Камю чітко формулює, що «абсолютне заперечення» веде до вседозволеності і злочинів. Протиставлення «бунту» (споконвічно властивого людині) і «революції» (небезпечної утопії, що веде до нових форм гноблення) викликало обурення «лівої» критики: найбільш різкі оцінки належать Сартру, що назвав колишнього друга «буржуа» — найстрашніша образа для французького інтелектуала тих років.

До найбільш значних творів третього «кола» відносяться роман «Падіння» (1956) і збірник новел «Вигнання і царство» (1957). У романі Камю фактично зводить рахунки з екзистенціалізмом, показуючи «фальшивого пророка», що спочатку був цілком урівноваженим міщанином, потім відчув себе «абсурдним героєм» і переконався, що «Неба немає», а на третій стадії розвитку усвідомив егоїстичну сутність своєї «гуманності», що служила йому лише для догодження власним примхам. У новелах Камю зробив спробу примирити потребу в абсолютній свободі з тяжкою необхідністю існувати в реальному світі: його герої — самотні «вигнанці» у житті — спрямовуються до моря і зірок як до вічних символів краси.

У 1950-х рр. паралельно з аналогічними явищами в інших областях мистецтва — «антидрамою», «ноюю хвилею» у кіно і «ноюю критикою» в літературі склалася школа «нового роману»*, до якої увійшли письменники, що виступали за радикальне оновлення головного літературного жанру ХХ ст. Групу утворили Ален Роб-Гріє (нар. 1922), Наталі Саррот (1902-1999), Мішель Бютор (нар. 1926), Клод Моріак (1914-1996), Клод Сімон (нар. 1913), Жан Рікарду (нар. 1932). «Автор запрошує читача побачити лише ті предмети, вчинки, слова, події, про які він повідомляє, не намагаючись нічого їм не додавати крім того значення, яке вони мають стосовно його власного життя або його власної смерті». Так звертається до читача свого роману «У лабіринті» (1959) Ален Роб-Гріє. На перший погляд програмні гасла «нового роману» здаються зовсім не новими: що може бути традиційніше заклику до реалізму, зображення «неухильно реальної дійсності», з яким виступив той самий Роб-Гріє? І все-ж тільки так «новороманісти» могли вирішити проголошене ними головне творче завдання — відмовитися від «декількох застарілих понять» літератури, інакше кажучи, від принципів бальзаківського реалістичного роману.

Різниця між двома «реалістичними» естетиками полягає насамперед у предметі зображення. Якщо роман бальзаківського типу оповідає про події, що сталися з вигаданим, але «життєвим» героєм, то «новий роман» прагне неупереджено описати те, що постає поглядові пишучих: світ, де люди і речі зрівняні як об'єкти. При такому підході персонаж у звичному розумінні стає зайвим. Зразком «нового роману» вважаються «Ревнощі» (1957) Роб-Гріє, де на перший погляд нічого не відбувається, розвиток подій передається через мінливий опис повсякденних дій і предметів і де в героя немає зовнішності, голосу, імені, він навіть не позначений займенником: оповідання безособове. З цим запереченням (або переглядом) поняття персонажу зв'язаний один з центральних принципів «нового роману» — речовність, тобто чисто зорове, об'єктивне (наче крізь об'єктив) зображення зовнішнього світу. Воно часто зустрічається в ранніх романах Роб-Гріє. Вдягаючись у слова, річ оживає, подібно стародавній ста-

туєтці з роману Саррот «Ви чуєте їх?» (1972). Сам же герой, навпаки, немов би «оголюється», позбавляючись зовнішності, власного «Я», усіх невід'ємних атрибутів літературного персонажу. З тексту зникають вчинки, які здійснює герой, і події, що з ним відбуваються, вони поступаються місцем сприйняттю, переживанню: «Ревнощі» — це роман про почуття ревнощів як таке, а не про ревнощі даного персонажа. Тому в «новому романі» можливі настільки несподівані ходи, як підкреслена відсутність центральної сцени: у «Спостерігачі» Роб-Гріє на її місці — чиста сторінка. Минуле і майбутнє перетворюються в умовність — реальними є лише сьогоднішня, час сприйняття.

Часто роман створюється з оглядкою на міф. При цьому стародавні міфи природно сполучаються з «міфами», породженими сучасною *масовою культурою**: книги Саррот будуються на схемах детективу, казки, авантюрного роману, байки, вестерну або античної трагедії. Буття в «новому романі» з'являється системою символів-цитат. Письменники цієї школи люблять звертатися до мотиву «оживаючої картини», що, замикаючи на собі сюжет, додає йому одночасно й умовності символу, і циклічності міфу. Солдат, що блукає містом у Роб-Гріє («В лабіринті»), сходить з висячої в кафе картини, що зображує те ж саме кафе й одночасно прикрашає стіну в домі оповідача, не менш примарного, ніж вся атмосфера роману. Те, як персонаж породжується споглядаючою свідомістю найбільш чітко описано у «Зміні» (1957) Бютора. Мова йде про картини Пуссена і Лоррена, виставлені в Луврі: «Ти став розглядати людей на цих картинах — вони написані з такою простодушністю, що ніби волають до твого розуму і просять вдихнути в них життя, — і зрештою ти піддався спокусі і почав придумувати для кожного з них історію, уявляючи собі все, що вони робили до зображеної на полотні сцени і після цього вихопленого й намальованого живописцем жесту...».

Позначивши героя «Зміні» займенником «ти», Бютор оголив ще один центральний принцип «нового роману». У класичному романі автор, подібно *деміургу**, підносить нас над світом персонажів, розкриваючи читачеві їх думки і вчинки і дозволяючи співпереживати їм, ототожнювати себе з ними. У романі «новому» проміжна ланка між автором і читачем (твір) зникає, і вони опиняються віч-на-віч, включаючись у простір тексту, беручи на себе функції персонажів. «Я» з роману «У лабіринті» належить автору, в чій свідомості «коживає» картина з солдатом, і одночасно персонажу — адресату коробки з листами, яку солдат носить з собою по місту. У «Дорогах Фландрії» (1960) Сімбона займенники, що чергуються, «я» (оповідач) і «він» (персонаж) позначають ту саму людину. Нарешті, «ти» у «Зміні» прямо звернене до читача: це він подорожує в поїзді з Парижа в Рим і все збирається прочитати книгу, яку перекладає з полицки на сидіння під час відвідувань вагону-ресторану. Книга заміщає відсутню людину.

Якщо персонажі не здійснюють вчинків, то їх «життя» заміщається історією самого процесу письма, народження книги зі словесної матерії: зливаючись з персонажем, автор передає йому творче начало. Непрочитаний роман у «Зміні» виявляється тією самою книгою, яку тримає в руках реальний читач. Герой-«ти», почавши з прагнення змінити своє життя, приходять до його втілення в тексті: «Впавши до щілини між спинкою і сидінням, лежить книга, яку ти купив перед від'їздом; ти її не прочитав, але всю дорогу зберігав як свій розпізнавальний знак... Ти береш її в руки і думаєш: "я повинен написати книгу; тільки так я зможу заповнити винику пороженчу, свободи вибору в мене немає, поїзд мчить мене до кінцевої зупинки, я зв'язаний по руках і ногах, приречений котитися цими рейками"». Таким чином, персонаж здатен реалізувати своє «я», тільки написавши книгу. Але книга і сама може стати героїнею роману: «Золоті плоди» (1962) Саррот — це історія книжної новинки, що проходить шлях від гучного успіху до повного забуття.

Отже, «новий роман» жадає від читача не співпереживання героям, не вживання в їх долі, але діяльної участі в процесі власного творення. Тому книга (як матеріальний предмет,

видання) перестає бути нейтральним носієм тексту: її шрифт або формат (аж до поліграфічного браку) може слугити композиційним і стилістичним прийомом. Вона прочитується і з початку, і з кінця: роман Рікарду «Взяття Константинополя» (1965), пропонує різні «маршрути» і «способи просування» текстовим «простором»; книгу можна просто розглядати, а можна з нею заснути, продовжуючи співтворчість у сновидінні. Руйнування загальноприйнятого — от головний естетичний принцип «нового роману». Стираються границі між жанрами (Роб-Гріє пише роман — підручник французької мови для американських студентів), між культурними епохами і видами мистецтва (Бютор використовує у своїй творчості прийоми музичної композиції, живопису, архітектури, скульптури).

Драматургія і театр. У післявоєнні роки на сценах Франції поряд з традиційним театром існує авангардистський — «інтелектуальна драма» і «драма абсурду», що спирались на філософсько-етичні ідеї *екзистенціалізму** й відображали ситуацію можливого «кінця світу» внаслідок ядерної катастрофи, коли прийшов час підводити підсумки розвитку європейської цивілізації.

Одним з найвідоміших драматургів ХХ ст. був Жан Ануї (1910-1987). Він відкидав у своїй драматургії і *натуралізм**, і *реалізм** й відстоював «театралізм», тобто прагнув повернути на сцену поезію й фантазію. Для творчості Ануя характерне жанрове різноманіття: від стилізації грецького міфу до *перифразу** історичного епізоду, від комічного балету до комедії характерів. Основні драматургічні прийоми Ануя — «п'єса в п'єсі», зміна ролей, ретроспекція і проєкція в майбутнє. Не будучи «ідеологом», Ануї виробив власний погляд на життя, поставивши в голову кута реалії людського існування, неоднозначні взаємини між добром і злом. Ключовим для драматурга було питання про те, як далеко може зайти особистість у своєму компромісі з істиною заради досягнення щастя. Успіх драматургові принесла п'єса «Горностай» (1932). Головний герой, молодий франц, бідний вихованець багатой герцогині, жадає грошей, «щоб бути щасливим», тому що доля бідняків — злиденність важкої і безраднісної праці, неприйнятної для тонкої натури. Юнак шляхетний і відкидає «брудні» гроші, але все-таки вбиває стару, щоб, одержавши спадщину, одружитися з її онукою, в яку він романтично закоханий. Гастон у п'єсі «Пасажир без багажу» (1937) втратив під час війни пам'ять й вимушує своє дитинство, уявляючи себе «чудесною дитиною». Довідавшись, що він є насправді Жаком — рідкісним негідником і мерзотником, герой відмовляється від своєї родини і свого минулого. У п'єсі «Еввідіка» (1942) трагічне народжується з зіткнення романтичного кохання й фарсу життя. Прекрасні герої, що невинувато мають античні імена, розлучені і погублені, натомість гротескні персонажі, що символізують «правду життя», не мають власних імен — при усій своїй жвавості вони безликі, вони лише фон для юних героїв, які протиставляють їм своє чисте і тому таке беззахисне почуття.

Вершина творчості Ануя — п'єса «Антігона» (1943). Поставлена в розпал війни й окупації, вона піднімає проблеми вибору, совісті, злочинної влади й опору їй. У п'єсі два трагічних герої, дві ідеї — державний порядок (правитель Креонт) і бунт (Антігона). Давньогрецька трагедія переосмислена, але сюжет збережений. Сини царя Едіпа вбили один одного у боротьбі за владу. Креонт, щоб зміцнити розхитану державу, одного з них оголошує національним героєм, іншого ж — зрадником батьківщини і під страхом смерті забороняє його хоронити. Заборону порушує сестра загиблих Антігона, що дитячою лопаткою насипала жменю землі на труп брата. Вона бунтує проти закону, що здається їй нелюдям, проти міркувань здорового глузду і політики. Що робити Креонту, який виховав Антігону, подарував їй першу іграшку, а тепер збирається одружити з нею свого сина і спадкоємця? Креонт розуміє, що світ злий і суворий, і хоче його покращити, тому виконує «брудну роботу» з почуття обов'язку, бачачи в цьому державну необхідність. Він переконує Антігону покаятися, намагається врятувати її, але дівчина непохитна: всі докази розуму тут неспроможні — вона й сама розуміє за що від-

дає життя. Парадоксально, але вперта Антігона виявляється права: суворя державна влада, навіть з «людським обличчям», згубна для людини, суспільства і самої ж держави. У фіналі п'єси після страти Антігони син Креонта плює батькові в обличчя і заколюється; покінчує життя самогубством і його дружина, побачивши мертвого сина. Вся справа державного будівництва рухнула: цілковито самотньому Креонту нічого не залишається, крім як, займаючись звичними справами правління, чекати смерті.

Знаменитий філософ Жан Поль Сартр також зайняв видне місце у французькій драматургії. Трагічно безнадійне сприйняття дійсності поєднується в його художній творчості з покладанням відповідальності на особистість і проповіддю «дії і вирішального вибору» самої людини. Сартр твердить, що людина вільна, що в будь-якій ситуації вона є такою, яку сама із себе зробила. В роки війни ці ідеї набули особливого сенсу, тому що допомагали протистояти нацизму. Поряд з «Антігоною» Ануя театральним маніфестом Опору стала знаменита драма-притча «Мухи» (1942), в якій також переосмислювався давньогрецький міф. Вирішивши в Афінах, Орест інкогніто приїжджає у свій рідний Аргос і бачить сумне, вимираюче місто, яке обсіли мухи, наслані Юпітером. Мухи в п'єсі символізують докори совісті, почуття провини жителів міста за співучасть у здійсненому Егісфом і Клітемнестрою вбивстві Агамемнона, батька Ореста і Електри. Це почуття провини, на думку Сартра, використали Юпітер (представлений як бог мух і смерті) і його спільник Епісф (прототипом персонажа був глава колабораціоністського режиму маршал Петен), щоб нав'язати жителям Аргосу «релігію мертвих», позбавити їх свободи свідомості і, отже, свободи дії. Орест бачить жалюгідну долю співгромадян і своєї сестри Електри, перетвореної в рабину, і перед ним постає проблема вибору: або не втручатися і виїхати з міста, або помститися за загибель батька і приниження сестри, повернути громадянам Аргосу свободу духу. Обрати перше — значить відмовитися від себе, від своєї батьківщини і продовжити нескінченні блукання. Однак обрати помсту означає для Ореста, вихованого в дусі ідей Добра і Блага, відмовитися від засвоєних раніше істин.

Орест зважається діяти: він вбиває Егісфа і свою матір, Клітемнестру. На нього й Електра обрушується відплата богинь помсти Ериній. І тут з героями п'єси відбувається дивна метаморфоза: Орест, зробивши вибір, стає все більш рішучим. Електра ж, така непримиренна спочатку, після здійснення акту помсти метається у страху, намагається вимолити собі прощення і, постарівши за одну ніч, робиться схожою на свою ненависну матір. Каяття — це обіцянка покори, за яку бог Юпітер готовий простити будь-який злочин. Електра кориться своєю страху, Орест, навпаки, не кається у вчиненому й відводить Ериній з міста. Важливо, що про вбивство Егісфа й Клітемнестри довгі роки мріяла саме Електра, але вона склала уявлення про сутність учинку раніше від його здійснення. Реальні ж наслідки розійшлися з її уявленнями — звідси і розчарування в самому вчинку. Орест, навпаки, нічого не планував заздалегідь — він зробив рішучий крок спонтанно й безоглядно прийняв його наслідки.

Наприкінці 1943 р. Сартр створив одноактну п'єсу «За закритими дверми». Троє померлих — Гарсен, Інєс й Етель — потрапляють до пекла, але там немає ні чортів, ні казанів, ні знарядь тортур — це звичайна вітальня. Герої замкнені в ній, поставлені перед необхідністю бути разом. Свідомість кожного відкрита свідомості іншого, і кожен готовий заподіяти сусідові муки, щоб забути про власний біль, який завдають спогади про вчинені злочини. «От воно яке, пекло! Ніколи б не подумав... Пам'ятаєте, сірка, грати, казани... Нісенітниця все це. Навіщо, з біса, казани: пекло — це Інші». Таким чином, п'єси стали художньою ілюстрацією філософської концепції Сартра, згідно якої, в кожній людині бореться усвідомлення нею себе як вільної особистості зі свободою вибору (буття-для-себе) з відчуттям себе під поглядом інших людей (буття-для-інших). Людина, що «відмовляється від себе» (тобто від свободи), або потрапляє у становище жертви, коли сенс життя нав'язується їй ззовні (іншими), або у станови-

ще ката, що повністю ігнорує свободу інших людей. Так виникає замкнуте коло несвободи, в якому одна і та ж сама людина може виступити і в ролі ката, і жертви.

Важливим явищем драматургії Франції післявоєнних років став *абсурд театру** («анти-театр»). Постановка у 1950 р. драми Ежена Іонеско (1912-1994) «Ліса співачка» приголомшила глядачів демонстративною безглуздістю. Драматург виходив з переконання, що театр повинен максимально перебільшувати споконвічно властиву йому умовність, одночасно оголюючи «фантастику повсякденності», тому у п'єсі абсурдним є все, починаючи з заголовка, обраного автором тільки тому, що про жодну лису співачку у драмі не згадується. Задум п'єси був підказаний підручником англійської мови: драматурга розсмішили речення, в яких люди, тісно зв'язані родинними узами (син і батько, брат і сестра, чоловік і дружина), повідомляли один одному загальновідомі факти. Так і персонажі «Лісої співачки» змагаються в самій дивовижній нісенітниці під акомпанемент годинника, що втратив здатність вимірювати час: то він б'є сім разів, то три рази, то зовсім замовкає. Ця п'єса, за визначенням самого автора, — є «трагедією мови», що, ставши автоматичною, паралізує свідомість людей.

По-суті, Іонеско у своїй творчості викриває репресивний, нівелюючий характер сучасної цивілізації, яка пригнічує людську особистість, редукує її до найпримітивніших соціально-антропологічних характеристик («політик», «споживач», «пролетар») з метою використання в абсурдній грі «великої політики». В «комічній драмі» «Урок» (1951) вчитель отупляє і морально калічить своїх учнів; у «натуралістичній комедії» «Жак, або Підпорядкування» (1955) родина перетворює людину в конформіста; в п'єсі «Учитель» (1953) шанувальники сліпо косяться безголовому вождю. У «псевдодрамі» «Жертви обов'язку» (1953) поліцей принижує драматурга, який доводив, що «нового театру» не існує (характерно, що нещасного рятує поет, прибічник ірраціонального театру). Драматургом є і головний герой комедії «Амедей, або Як його позбутися?» (1954), який з величезними труднощами звільняється від гігантського трупа, що зайняв всю його квартиру, — символу згаслої любові і підсвідомих страхів.

На відміну від ранніх коротких творів «Амедей», як і інші трьохактні п'єси, будується вже не на мовному, а на ситуаційному абсурді з гранично натуралістичною фантастикою. Найпоширеніше цей принцип реалізується в циклі п'єс з наскрізним персонажем — Беранже, самою знаменитою з яких є «Носоріг» (1960). Дія в ній розвивається послідовно, репліки взаємозалежні, персонажі мають імена, але продовжують залишатися масками, наочно втілюючи різні моделі поведінки. На фоні охоронців прописних істин з їх культово поміркованості й особистого благополуччя виділяється фігура Беранже, який живе всупереч здоровому глузду. На відміну від своїх співгромадян він не прагне процвітати, робити кар'єру, йому огидна звичка підкорятися не роздумуючи. Вторгнення «носорогової» хвороби обивателі сприймають як чергову необхідність, якій необхідно скоритися, а то запідозрять у неблагонадійності. Тільки Беранже вдається зберегти людський вигляд в атмосфері загального озвіріння, тоді як інші персонажі — самовдоволені поборники культури, фанат логіки, борець за соціальну справедливість, старики-обивателі і навіть кохана героя — не здатні протистояти масовому психозу і з захватом перетворюються в носорогів. Відомий режисер Жан Барро (1910-1994) надав п'єсі яскраво вираженого антифашистського характеру: за ревінням носорогів, що лунало за сценою, чітко чулася популярна в роки Третього рейху пісенька «Лілі Марлен» і грюкіт солдатських чобіт. Сам Іонеско заявив, що «Носороги», безсумнівно, антифашистський твір, але насамперед це п'єса спрямована проти колективних істерій та епідемій, що виправдовують різні ідеології.

Творчість Семюела Беккета (1906-1989) зосереджена на сутнісних аспектах людського існування. Традиційні теми світового мистецтва — соціальні відносини між людьми, їх характери і матеріальне становище, боротьба за суспільний статус і владу або за оволодіння сексуальним об'єктом — він вважав чисто зовнішніми прикметами буття, що приховують його

глибинні проблеми. У своїй драматургії Беккет використав естетику і *сценографію** комедії *дель арте**, що, по-суті, і дозволило йому очистити представлений на сцені образ дійсності від його випадкових й поверхневих проявів, спрямувавши таким чином думки й почуття глядача до першооснов людського існування. Саме тому більшість персонажів беккетівських драм є істотами злидненими й ущербними, уміщеними на самому «соціокультурному дні», що нагадує «світ після ядерної катастрофи», в якому від колишньої матеріально-технічної цивілізації залишилися тільки смітники, підвали й нетрища, а від духовної культури — тільки фрагменти текстів, озвучення яких в жалюгідній обстановці «нового світу», здійснюване скаліченими персонажами, створює вражаючий ефект, причому не тільки трагічний, але і комічний.

Найвідоміша п'єса Беккета — «У чеканні Годо» (1952). Двоє волоцюг, Владімір і Естрагон, проводять дні в томливому чеканні таємничого Годо; вони одягнені в жалюгідні лахміття, ледь пересуваються. Естрагону тиснуть черевики, з нього падають штани. Ущербність персонажів підкреслюється їх недорікуватістю. Періодично звучить той самий діалог: «Підемо», — говорить Естрагон, «Ми не можемо», — відповідає Владімір, «Чому?» — «Чекаємо на Годо», — «А й справді». Це просто два чоловіки, що перебувають в «екзистенціальній ситуації» і не знають, з якою метою вони опинилися в цьому світі. Оскільки людина — істота раціональна і не здатна уявити собі існування, начисто позбавленого мети, обидва герої здогадуються, що їх перебування у світі, представленому порожньою сценою з поодиноким висохлим деревом, пояснюється очікуванням когось. Однак вони не мають жодних доказів, що цей хтось, кого вони називають Годо, признає їм зустріч і що він взагалі існує. Їх терпляче і пасивне чекання контрастує з безглуздом і настільки ж безцілним блуканням, що заповнює існування другої пари персонажів — Лакі і Поццо. Звичайно люди переслідують цілком певні цілі, домагаючись влади, багатства, шлюбу з бажаним партнером і т.д. Проте, одержавши бажане, чи наближаються вони, так само як і глядачі, до відповіді на основні питання буття?

Дія більшості п'єс драматурга розгортається на подібному ж рівні абстракції. В «Ендшпілі» (1957) показаний розпад відносин між хазяїном Хаммом і його слугою Кловом, що знаходяться у круглій кімнаті з двома вікнами під самою стелею. Саму дію можна розглядати як символічне відтворення розпаду особистості в мить смерті, коли порушується зв'язок між її духовною і фізичною природою. В одноактній п'єсі «Остання стрічка Среча» (1958) огидний старик слухає власні сповіді, записані на магнітофоні в молодості, й потішається зі своєї наївності, ідеалізму, прагнення добра і щастя. У «Щасливих днях» (1961) жінка, усе ближче і ближче просуваючись до смерті, продовжує робити вигляд, начебто життя ніколи не кінчається.

Незважаючи на те що Беккет сміливо проникає в глибину споконвічної таємниці і жаху людського буття, він переважно — письменник комічний. У французькому *фарсі** сміх виникає внаслідок запеклої і, як правило, безуспішної гонитви персонажів за вульгарними любовними утіхами. Аналогічним чином у творах Беккета знання марності і остаточної безглуздості всякої людської діяльності повинно робити на глядача звільняючий вплив, ставлячи під сумнів його власні устремління і турботи. Сміх повинен виникати при спогляданні дурного самовдоволення і усвідомлення власної значущості, з якими людина віддається ілюзорним і дрібязковим потягам. В остаточному підсумку драми Беккета не залишають похмурого і гнітючого враження, але приносять звільняючий *катарсис**, що є метою всякого театру від самого його зародження. Пізніші твори Беккета мають тенденцію до максимальної насиченості і стислості тексту: «Приходять і ідуть» (1966) — замальовка, «драмочка», як її назвав автор, складається всього із 121 слова, які вимовляються трьома персонажами. Прозаїчний фрагмент «Малість» містить лише 60 речень, кожне з яких зустрічається двічі. «Сцена без слів» (1957) цілком відповідає назві; одна з останніх п'єс «Кач-кач» (1981) триває 15 хвилин. Подіб-

на стислість є не що інше, як вираження прагнення Беккета не витратити слів на другорядні дрібязки і зосередитися на самому головному.

З кінця 1950-х рр., найбільш значним явищем театрального мистецтва не тільки Франції, але і Європи став театр Жана Вілара (1912-1971), актора і режисера. У 1951 р. він очолив Національний народний театр (ТНР), прагнучи створити справді народний театр. Ціни на квитки були знижені, і люди з невисоким статком могли відвідати будь-який спектакль ТНР. Театр перетворився у величезний просвітительський центр. Його двері відкривалися задовго до початку вистави, щоб глядачі могли відвідати виставки, присвячені спектаклям, що йдуть на сцені ТНР. Закінчувалися вистави не пізно, і додому можна було добратися на міському транспорті, а не на дорогому таксі. ТНР випускав журнал і газету, у яких знайомив читачів зі світовими театральними новинами. По суботах і неділях труппа влаштовувала виїзні спектаклі і концерти в робітничих передмістях Парижа.

На афіші ТНР шедеври драматургії перемінляли один одного «Дон Жуан» Мольєра, «Марія Тюдор» Гюго, «Принц Фрідріх Гомбургський» Клейста, «Лорензацхо» Мюссе, «Антігона» Софокла, «Саламейський алькальд» Кальдерона, «Світ» Арістофана, «Кар'єра Артуро Уї» Брехта. І майже в усіх спектаклях панував зоряний дует — Жерар Філіп (1922-1959) і Марія Казарєс (1922-1996). На увесь світ прославився «Сід» П'єра Корнеля, поставлений Віларом у 1949 р., з Жераром Філіпом у головній ролі. У цьому спектаклі яскраво виразився героїчний і вільнолюбний дух Франції, що було характерно для післявоєнних настроїв. Роль Сіда зробила Жерара Філіпа національним героєм. Однак у 1963 р. Жан Вілар пішов з ТНР. Уряд скоротив грошові субсидії, ціни на квитки піднялися — театр, на думку Вілара, перестав бути народним. Через рік після смерті режисера, у 1972 р., ТНР був закритий.

Кінематограф. У ході Другої світової війни північна частина Франції була окупована німецькою армією. У південній частині країни до 1943 р. існувала республіка з урядом (у місті Віші), що цілком залежала від німецької влади. Багато діячів кіно покинули батьківщину, але ті, хто залишився, відчували необхідність підтримати моральний дух народу. Так, режисер Марсель Карне і сценарист Жак Прев'єр створили фільм «Вечірні відвідувачі» (1942), в якому в алегоричній формі закликали співвітчизників не схилити голови перед нацистами. Дія фільму перенесена в Середні віки і стилізована під народну легенду. До замку барона, де святкується весілля його дочки Анни й рицаря Рено, проникають під виглядом менестрелів двоє посланців Диявола — Жіль і Домінік, що сіють ворожнечу, руйнують дружні і любовні зв'язки. Вони розбивають щастя наречених: Жіль спокушає Анну, а Домінік — Рено. Але любов Анни до Жіля виявилась настільки сильною, що розтопила крижану броню, в яку було закуте серце посланника Диявола. Покохавши земну дівчину, Жіль зрадив хазяїну. Тоді Дияволи перетворює закоханих у кам'яні статуї. Але серця їх продовжують битися. Глядачі сприймали цей образ як *метафору**. Франція перебуває під владою демонічних сил і змушена скоритися, однак під каменем мовчання продовжує битися вільне серце.

Після війни французьке кіно продовжило традиції поетичного реалізму. Марсєль Карне (1909-1996) знімає новаторський за драматургією фільм «Жюльєтта, або Ключ до сновидінь» (1951), екранізацію роману Е. Золя «Тереза Ракен» (1953), в якій повертається до центрального для своєї творчості конфлікту між особистістю і міщанським суспільством, не здатним зрозуміти індивідуальність. Режисер намагається подивитися неупереджено на молодь, яка відкидає світ батьків і будь-яку мораль взагалі («Ошуканці», 1958). Рене Клер (1898-1981) знімає картини «Мовчання — золото», «Краса диявола» (1950), «Нічні красуні» (1952), однак ці фільми не мали особливого успіху в глядачів і критики, незважаючи на найвищу майстерність й оригінальні знахідки. Картини пізнього Клера «Великі маневри», «На окраїні Парижа», «Все золото світу», перейняті ліричною ніжністю, поетизують життя паризьких окраїн, які не знайшли собі місця в божевільному світі споживання. Автор смішних і умовних за манерою

фільмів, які знімалися в стилізованих декораціях, Клер залишився символом самого щасливого періоду для кіно Франції, яке зуміло відстояти свою незалежність й оригінальність.

У повосенний час французькі кінематографісти злісно висміювали німців у фільмах про окупаційний період. З'явилась ціла серія посередніх комедій, створених з метою «компенсаторної терапії»: нищівна поразка французької армії — безспірний історичний факт, але герої з істинно французьким характером і підприємливістю «обводять навколо пальця» ідіотів-німців. Наприклад, у фільмі «Корова і в'язень» (режисер Анрі Вернейль, 1959) французький військовополонений, якого грає знаменитий комік Фернадель (1903-1971), в супроводі коро-ви перетинає всю Німеччину; у стрічці Жерара Урі «Велика прогулянка» (1966) героям не менш знаменитих коміків Бурвіля і Луї де Фюне́са без особливих труднощів вдається обдури-ти придуркуватих окупантів і подолати лінію фронту.

З кінця 1950-х у французьке кіно прийшло нове покоління молодих кінематографістів. У них не було спільної програми, вони не складали групи, однак їх творчість відзначалась певною ідейно-естетичною та формальною єдністю. Журналісти назвали цю течію «ноюво хвилею». Рух за відновлення розгорнувся спочатку в області короткометражного кіно, де комерційні інтереси були не такі сильні. Ці фільми набагато дешевші й режисери могли більш вільно експериментувати з кіномовою. У 1953 р. група кінематографістів виступила з маніфестом на захист короткометражного фільму. Під документом стояло 30 підписів, тому творче об'єднання одержало назву «Група тридцяти». В надрах групи сформувався стиль багатьох майбутніх майстрів великого кіно.

Іншою областю, де в 1950-х рр. бурхливо розвивалася кінематографічна думка, стала критика. Тут навколо визначного кінокритика Андре́ Базе́на (1918-1958) і журналу «Кайє дю сінема» зібралася молодь, що виступила проти рутини і штампів, що, на їх думку, давно заволоділи вітчизняним кіно. Вони вважали, що фільм — це засіб вираження індивідуального погляду на світ, а не просто цікавий сюжет, покликаний розважити глядача. Кінематографіст повинен використовувати кінокамеру так само вільно, як письменник використовує перо. Одним з найвизначніших режисерів «нової хвилі» був Франсуа Трюффо́ (1832-1984). Перша ж його повнометражна картина «400 ударів» (1959) принесла йому світову славу. Герой фільму, 13-річний Антуан Дуанель, не знаходить з дорослими спільної мови, відчуває себе чужим і в сім'ї, і в школі, і на вулиці. Потрапивши до колонії, він не витримує її нравів і втікає до моря — мрії і символу свободи.

Прем'єра першого повнометражного фільму Жана Люка Годара (нар. 1930) «На останньому подиху» (1959) знаменувала прихід у французьке кіно нового покоління кінематографістів, озброєних своєрідним стилем і власними, що різко відрізняються від загальноприйнятих, світоглядними установками. Кримінально-мелодраматична історія молодого правопорушника, що ховається від поліції і зрадженого подругою-американкою, насичена шумами великого міста, не тільки робила враження документальної: вона містила духовний портрет нового «загубленого покоління», дуже далекого від традиційних буржуазних уявлень про моральність і нрави. Головний герой у виконанні Ж.П. Бельмондо кидав запеклий виклик абсурду регламентованого буття. Протягом 1960-х рр. Годар, як і його соратники по «новій хвилі», зроби́ть тему нонконформістської молоді центральною своєї творчості; однак, досліджуючи генезис молодіжного протесту у філософському, політичному і соціологічному плані, кожним з цих напрямків він піде набагато далі за своїх колег. У фокусі його уваги — мілітаризм і придушення особистості («Маленький солдат», 1959; заборонений цензурою аж до 1963), проституція як універсальна доля індивідуума в буржуазному суспільстві («Жити своїм життями», «Презирство»), виворіт респектабельного шлюбу («Заміжня жінка»), джунглі політичного суперництва («Зроблено в США»), тупики індивідуалістичного бунту («Божевільний Геро») і

молодіжного екстремізму («Окрема банда»), джерела і перспективи тоталітаристських тенденцій в сучасному світі («Карабінери», «Альфавіль»).

Цікаві процеси відбувалися і в документальному кіно. Не просто ковзати поверхнею явищ, а проникати в їх суть — таким було його завдання. Мова йшла не про екзотичні феномени, а про самі звичайні речі. Наприклад, у фільмі «Хроніка одного літа» (1961) показано, як живуть прості парижани і що вони думають про своє життя. Авторами картини був відкинутий і метод інсценівки, і метод «підглядання» схованою камерою. Зйомки будувалися як експеримент, на який його учасники йшли свідомо і добровільно. Творці фільму — режисер Жан Руш (нар. 1917) і соціолог Едгар Морен (нар. 1921) назвали свій метод «сінемá-верітé», що означає «кіноправа», тобто — об'єктивний аналіз суспільства.

У 1960-х рр. піднявся на новий рівень музичний фільм: «старі добрі» кінооперети і комедії із вставними музичними номерами пішли в минуле. Музика органічно увійшла до фільму, стала його «атмосферою». З'явилися актори, для яких співати в кадрі так само природно, як говорити, — причому не в умовних, романтичних, а в самих звичайних, життєвих ситуаціях. На перетворення музичного кіно в помітному ступені вплинули режисер Жак Демі (1931-1990) і композитор Мішель Легран (нар. 1932). Разом вони створили такі фільми, як «Шербурські парасольки» (1964) і «Дівчата з Рошфора» (1967), героями яких були молоді французи з їх повсякденними проблемами. Однак завдяки музиці і вишуканій режисурі життя персонажів піднялася над щоденністю і заграло свіжими барвами. Прості і поетичні мелодії Леграна, зійшовши з екрана, зазвучали з естради і музичних дисків. У фільмах Демі розкрився талант молодій акторки Катрін Денюв, якій судилося слава зірки світового кінематографу.

Стрімким і яскравим метеором пронеслася французьким екраном Бріжіт Бардо (нар. 1934). Сирому дівчину й посередню актрису зробив кінозіркою режисер Роже Вадім (1928-2000), знявши у фільмі «І Бог сотворив жінку» (1956). Дуже скоро красуня перетворилася в символ емансипованого молодого покоління, хоча по-суті, її героїня не робила нічого незвольного, просто вона хотіла жити й хотати так, як підказувало їй серце. Дівчата всього світу у кінці 1950-х рр. наслідували її героїнь: вони вдягалися, зачісувалися, поводитися так само, як їх кумир. Втім, коли молодість минула, Бардо була змушена зійти з екрану: ні для глядачів, ні для себе самої літня кінодіва була абсолютно немислима.

3. Культура Італії 1940-60 рр. В русі італійського Опору особливо важливу роль зіграла комуністична партія, що визначило її роль у політичному житті країни в післявоєнні роки. Внаслідок квітневого повстання 1945 р. була ліквідована «республіка Сало» — останній притулок Муссоліні, а самого диктатора стратили партизани; наступного року Італія стала республікою. У кінці 1940-х — 1960-х рр. була проведена земельна реформа, реалізовані широкомасштабні програми суспільних робіт, надання фінансової і технічної допомоги селянам, націоналізовані ряд галузей промисловості. Італія досягла значних успіхів у розвитку промисловості і сільського господарства й увійшла у десятку найрозвиненіших країн світу. Однак, нехтування соціальною сферою стало причиною трудової еміграції населення у 1940-50-х рр. (особливо у США), а також спричинило у 1968-69 рр. масові студентські заворушення і страйки робітників, які змусили уряд зробити серйозні поступки профспілкам й розпочати низку соціальних програм.

Кіномистецтво. Падіння режиму Муссоліні, висадка на півдні Апеннінського півострова військ антигітлерівської коаліції викликали піднесення Антифашистського руху, що і спричинив виникнення нового напрямку в кіно — *неореалізму**. Його метою було якомога достовірніше показувати навколишнє життя. Один з основоположників напрямку — Чезаре Дзаваттіні закликав режисерів знімати реальні події, драми з життя звичайних людей. Він радив обирати на головні ролі непрофесійних акторів — типажів, знімати фільми на натурі, при природному освітленні. Картиною, що виступала на весь світ народження нового італійського кіно, став

фільм режисера Роберто Росселліні «Рим — відкрите місто» (1943-45). У 1943 р. Рим став «відкритим», тобто містом, яке одна з воюючих держав оголошує незахищеним, тому воно не може бути театром воєнних дій. Чим це виявилось насправді, режисер показав у своєму фільмі. Німецькі війська влаштовують облави на партизанів, у гестапо катують схоплених учасників руху Опору. Посеред людної вулиці під кулями німців гинуть мирні громадяни. Смерть надзоганяє героїню, що кинулася слідом за арештованим чоловіком, і католицького священика, розстріляного фашистами за допомогу партизанам.

Події в картині засновані на документальних фактах, а дійові особи мають прототипів. Фільм знімався прямо на вулицях Риму, тому що кіностудії були зруйновані. У підсумку картина зовні дуже нагадує документальний фільм. Втім, прагнення до документальності, вірогідності, дієвості художнього послання виявляється і в драматургії фільму, і в діалогах (німці говорять німецькою мовою), і в образотворчому рішенні (багато кадрів стилізовано під документальний репортаж), і в надзвичайно правдивій грі акторів, серед яких виділяються геніальна Анна Маньяні в ролі Ліни, жінки, убитої німцями, і Альдо Фабріці, комічний актор, що зіграв тут страченого священика. У долях героїв відобразилася доля цілого народу, що переживає переломний момент своєї історії.

Режисер і актор Вітторіо Де Сіка (1901-1974) більшість своїх неореалістичних фільмів зняв за сценаріями Чезаре Дзаваттіні (1902-1989). З їх спільних робіт найбільшим визнанням користувався фільм «Вирадачі велосипедів» (1948). Це зворушлива історія про безробітного Річі, якому чудом вдалося одержати місце розклеювача афіш. Але в нього вкрали велосипед, його «знаряддя виробництва». Для героя це рівнозначно катастрофі — адже щоб купити велосипед, Річі і його дружина продали і заклали все, що було у їх жалюгідній халупі. Спочатку герой разом з маленьким сином марно намагається розшукати злодія, а потім у пориві розпачу краде велосипед. Річі хапають, б'ють на очах у сина, але потім, зжалившись, відпускають. Здається, що Річі остаточно зломлений. Але фільм не закінчується безнадійною нотою: коли герой, страждаючи від приниження, іде геть, маленька рука сина довірливо лягає в його долоню, очищаючи і надаючи насагу для подальшого існування.

Тема безробіття стала головною й у фільмі режисера Джузеппе Де Сántіса (1917-1997) «Рим, 11-та година» (1952). В основу сюжету покладений реальний факт: якийсь римський адвокат дав у газеті оголошення про те, що йому потрібна досвідчена друкарка. По оголошенню з'явилося стільки жінок, що сходи старого будинку завалилися під їхньою вагою. Режисер скористався драматичними й образотворчими ефектами, що містив цей сюжет. Зосереджуючи увагу то на одній, то на іншій жінці, він перетворив їх у героїнь окремих новел й розповів історію життя кожної з них. Величезне враження залишається від самої катастрофи, коли в клубах пилу, під пронизливий лемент валяться сходи, і серед покручених конструкцій глядач бачить мертві або скорчені від болю тіла. Де Сántіс звертався у своїх фільмах до тем, характерних для неореалізму: важке життя народу, безробіття, контрасти бідності і багатства. Але він був менш прихильний документальному стилю і прагнув захопити глядача енергією оповіді, винахідливістю режисерських рішень.

На початку 1950-х рр. в Італії почався бурхливе економічне піднесення («італійське економічне чудо»). Тематика неореалізму — жахи фашизму, героїзм партизанів, убогість народу — втратила гостроту. На перший план висунулися філософські питання: навіщо людина живе і чому, незважаючи на зовнішнє благополуччя, в суспільстві ростуть відчуженість і байдужість? Основоположники неореалізму відчули, що час вимагає іншого художнього підходу. Одним з активних прибічників неореалізму був кінорежисер і сценарист Федеріко Фелліні (1920-1993), але він же зробив і перші кроки в новому напрямку, прагнучи, щоб фільм не тільки показував життя, але і виражав особистість режисера — його фантазії і спогади. Ідеї неореалізму були переосмислені майстром у фільмі «Дорога» (1954).

На перший погляд може здатися, що це цілком неореалістична стрічка, в якій розповідається про важке життя мандрівних комедіантів. Циркач Дзампанно, звіроподібний силач, бере собі у помічницю дівчинку-підлітка Джельсоміну (він просто купує її в убогій матері-селянці) і навчає її ремеслу, дресує, як тварину. Одного разу Джельсоміна занедає і стає тягарем своєму хазяїну. Дзампанно кидає її і продовжує шлях на самоті. Однак схожість фільму з неореалістичними стрічками оманлива. Картина перетворюється у притчу, в поетичне іносказання про сенс життя і трагічну роз'єднаність людей у світі. В особі героїв зіштовхуються не просто різні соціальні або психологічні типи, але різні життєві начала. Фільм Фелліні безжальний, але не безнадійний, бо дає відчуття *kátarsisu** — духовного очищення через співчуття і співпереживання. Довідавшись про смерть Джельсоміни, Дзампанно пробуджується від душевного заціпеніння. Стурбований незрозумілими йому почуттями, він напивається у шинку, затіває бійку з мордобоем, а потім йде вночі на берег моря і там ридає, впавши на холодний пісок. Головне відкриття фільму — це Джельсоміна (її роль виконала Джульєтта Мазіна, дружина й улюблена актриса Фелліні): смішна, зворушлива і незграбна, вона в той же час втілює готовність до любові і самопожертви. Незабаром режисер зняв ще два фільми з життя *marginalie** — «Шахрайство» і «Ночі Кабірії» (1957). Втім, в цілому невластивий Фелліні соціологізм був урівноважений у «Солодкому житті» — філософській фресці про італійське суспільство, що переживає «економічне чудо» після багатьох років убогості, стабілізується, одержує всі риси «суспільства споживання» — і разом з ним життєву порожнечу, безглуздість, самотність й відчуження.

Серед робіт Фелліні фільм «8 1/2» (1963) займає особливе місце: кінокамера робить зримими внутрішній світ героя, його думки, сни, спогади. Дія фільму коливається на грані уяви і реальності, його стилістика передає їх взаємопроникнення. Герой фільму, кінорежисер Гвідо Ансельмі, якого зіграв Марчелло Мastroянні, ніяк не може приступити до зйомок чергової картини. Життєва суєта і розлад з самим собою заважають йому скласти сюжет. Творча криза, зв'язана з кризою моральною й екзистенціальною, ставить героя на грань самогубства. Однак фільм закінчується примиренням — символічною сценою хороводу, в якому взялися за руки всі ті, кого Гвідо коли-небудь знав у житті. З'єднання реальності і фантазії в суцільному потоці образів спочатку спантеличило не тільки глядачів, але і багатьох критиків. Однак згодом стали очевидними внутрішня логіка і гармонійність побудови фільму.

У 1974 р. виходить ще один шедевр Фелліні — «Амаркорд» («Я згадую»). Магія його генія перетворює автобіографічні моменти довоєнного дитинства в умовах диктатури Муссоліні в проникливі сцени ліричної поеми загальнолюдського змісту про боязкі надії і примарні мрії, несвідомий потяг до прекрасного й ідеального світу. Радості відчуття буття у всіх його проявах не може перешкодити навіть помпезно-офіційна церемонія фашистського параду, що оголює фальшиву велич і патологічну гігантоманію зацмеленої, вивихнутої свідомості, позбавленої життєздатності. Провінційний світ приморського містечка, яке порожнє в зимовий сезон і зникає від нудьги, втрачаючи будь-який сенс існування, раптом розгортається до меж цілого Всесвіту. Він пробуджується від обволікаючого сну, зимової сплячки завдяки серії феєричних дивертисментів, чарівних атракціонів: снігопаду, туману, зустрічі зі споклиивою місцевою красунею або ритуалу побачення людей на пірсі з чарівним білим пароплавом у прибережному серпанку.

Мікеланджело Антоніоні (нар. 1912) теж починав кар'єру режисера в руслі неореалізму, але незабаром став шукати нові шляхи. Головна тема його картин — нездатність людей до взаєморозуміння, а образотворчий лейтмотив — пейзаж індустріального міста, пристосований лише до матеріальних потреб сучасної людини. Світ фільмів Антоніоні — це світ гаснучих почуттів. Стиль режисера остаточно оформився в його знаменитій тетралогії 1959-64 рр.: «Пригода», «Ніч», «Потьмарення» і «Червона пустеля». У «Потьмаренні» тема самотності

одержала найбільш виразне вираження. Картина починається з довгої, стомлюючої паузи. У тьмяну світанкову годину герої фільму — Вікторія і Рікардо тиняються по вишуканій вітальні, перед тим як поставити кропку наприкінці свого роману. Антоніоні має талант передавати на екрані моменти порожнечі, коли немає ні любові, ні злості, ні надії, ні розпачу... Душі героїв розмагнічені, почуття охололи, воля вмерла. Чому це відбулося? Режисер не вказує на конкретні причини. Відповідь потрібно шукати в загальному стилі життя: хвороба відчуження вразила не окремих людей — вона вразила суспільство.

Одним з основоположників неореалізму був також Лукіно Вісконті (1906-1976), що зняв свій перший фільм «Одержимість» ще у 1942 р. Картина різко виділялась на фоні парадного муссолінієвського кінематографу суворим, неприкрашеним зображенням злиденної Італії, похмурих темпераментом й розгулом темних пристрастей. У фільмах, поставлених режисером пізніше, центральне місце зайняла тема загибелі старої культури, відхід у небуття її останніх представників. Таким є князь Фабріціо ді Саліна у фільмі «Леопард» (1962). Старий аристократ відчуває, що наближається до кінця не тільки його життя, але і життя класу, до якого він належить. Розуміючи, що на зміну йдуть дрібні людяні з меркантильними пристрастями, герой знаходить у собі сили, не втрачаючи гідності, дати дорогу неминучому. Ідучи в небуття, він благословляє молодість і життя — якими б вони не були. «Леопард» — масштабний і видовищний фільм. Своєю красою він викликає одночасно і замилювання, і гірке почуття, що ця краса приречена. У своїх пізніх картинах 1969-74 рр. («Загибель богів», «Смерть у Венеції», «Сімейний портрет в інтер'єрі») Вісконті показав умирання — людини, родини, класу культури, епохи. Він рішуче відкинув заспокійливі ілюзії і це надало його творам похмурої величі.

Режисер і письменник П'єр Паоло Пазоліні (1922-1975) зняв свої перші фільми у 1962 р. («Аккаттоне» і «Мама Рома»). З неореалізмом їх ріднить сумна інтонація в зображенні життя й вибір головних героїв — бідняків. Тільки в Пазоліні це не просто трудящі, а *маргінали** — бездомні, дрібні злодюжки, повії. Програмним фільмом руху молодого італійського кіно, яке виникло в другій половині 1960-х рр. на гребені *Контркультури**, стало «Євангеліє від Матфея» (1964). За усієї скрупульозності відтворення першоджерела, цей фільм був сприйнятий як заклик до бунту проти закріпостіх традицій і життєвого застою. У 1970-74 рр. Пазоліні знімає «трилогію життя»: «Декамерон», «Кентерберійські оповідання» і «Квітку тисячі й однієї ночі». У цих екранізаціях творів епохи Ренесансу різних країн, перейнятих духом ренесансного прийняття людського буття в його гармонії зі світобудовою, він вичерпно представив власну філософію життя в її історико-культурному переломленні. Останній фільм автора «Сало, або 120 днів Содому» (1975) за мотивами роману маркіза де Сада й інших авторів став одним з перших творів в італійському кіно, що трактують природу фашизму не в її канонічному історико-політичному аспекті, а досліджують тиранію в її потаємних, сексуально заміщених формах.

З наступного покоління кінематографістів найбільшої слави зазнав Бернардо Бертолуччі (нар. 1941). Син відомого поета і кінокритика, він виріс у благополучному середовищі, одержав прекрасну освіту, але життя оточення вважав глибоко порочним. Бертолуччі бунтував проти свого середовища, але не знаходив сил порвати з ним. Цей конфлікт і став головною темою його фільмів. Величезне враження на глядачів зробила у свій час картина «Конформіст» (1970) з Жаном Луї Трентіньяном у головній ролі, в якій показано, як боягузливий і порочний обиватель, бажаючи пристосуватися до фашистського режиму, вдає з себе «надлюдину», доходить до вбивства і кінчає божевільям. У 1972 р. Бертолуччі зняв свій самий скандальний фільм «Останнє танго в Парижі» — твір високого романтичного напруження, такого рідкісного в кінці ХХ ст. Випадок зводить американця середнього віку Пола (його грає Марлон Брандо) і юну французьку Жанну (Марія Шнайдер) у порожній квартирі, де вони, незнайомці, не сказавши один одному жодного слова, віддаються брутальній пристрасті. Надалі, у на-

ступні три дні їх невтримної любові, згідно обопільній домовленості, вони нічого не повинні знати одне про одного, навіть імен. За дужками власне любовного сюжету залишається як смерть дружини героя, тіло якої чекає поховання в жалюгідному готелі по сусідству, і його розпач від цієї втрати, так і буржуазне виховання самої Жанны, якій випала зручна нагода переказані перед шлюбом з модним кінорежисером, її однолітком. Коли Пол виконав свою «функцію», дівчина холоднокровно вбиває його. Фінальні слова героїні, сказані нею поліції після здійснення злочину: «Я не знаю, хто він. Він переслідував мене. Він намагався мене зґвалтувати. Він божевільний. Я навіть не знаю його імені», — показові і викривальні для цього покоління вчорашніх буржуазних бунтарів. Епоха романтизму і життя «перед революцією» для них безповоротно минула — за будь-яку ціну треба вписуватися в суворі реалії нищівної дійсності.

Антибуржуазний пафос Бертолуччі ще раз яскраво проявився у фільмі «XX століття» (1976). На прикладі життя двох родин режисер створює епічне полотно історії Італії першої половини XX ст. Він показує, що жорстокість, поступово нагромаджуючись, ставить суспільство перед неминучістю революції. Картина закінчується символічними кадрами: роззвічений червоними прапорами поїзд рухається вперед, зарожуючи розчавити кожного, хто стане на його шляху. «XX століття» відповідало настроям, що охопили італійське студентство і ліву інтелігенцію в 60-70-х рр. і навіть породили акти масового терору. Але, розчарувавшись в ідеях лівого екстремізму, Бертолуччі звернувся до таємниці Сходу з його міфами і філософією самозаглиблення («Останній імператор», «Під покрывом небес», «Маленький Будда», 1995), сподіваючись знайти там відповіді, які він, витончений європеєць, вже не сподівається одержати від своєї цивілізації.

Театр і драматургія. Після Другої світової війни одержав друге дихання діалектальний театр. Сцени світу завоювали п'єси неаполітанця Едуардо де Філіппо (1900-1984), особливо сумні комедії кінця 1940-50-х рр. («Примари», «Філумена Мартурано», «Брехня на довгих ніжках»). «В основі моїх п'єс звичайно лежить конфлікт між індивідом й суспільством. Дія починається з якогось емоційного вчинку: реакції на несправедливість, ханжество, з обурення застарілими законами. Ідея, тема втрачають для мене інтерес, якщо вони є незначними, якщо вони не мають соціальної користі», — писав драматург. У 1965 р. виходить п'єса «Мистецтво комедії», в якій Де Філіппо виразив своє естетичне кредо. Герой комедії, Оресте Кампезе, капокоміко (керівник) мандрівної театральні труппи, просить допомоги в префекта Де Каро, тільки що призначеного в одне з провінційних містечок на Півдні. В їх бесіді зіштовхуються дві непримиренні концепції взаємин мистецтва і життя. Де Каро бачить у театрі лише засіб розваги. Його лякає й обурює суворя правда слів старого актора, що захищає призначення мистецтва як «дзеркала людського життя» й утверджує громадянську функцію театру.

Далі Де Філіппо дає несподіваний поворот сценічної дії. З помилки секретаря в руках Кампезе опиняється список осіб, яких новий префект, ще не знайомий ні з ким в цьому місті, повинен сьогодні прийняти. Кампезе обіцяє префектові прислати замість них своїх акторів, переодягнених і загримованих: чи зможе тоді префект відрізнити «істину» від «удавання»? «Мене не лякає ваш піранделлізм», — говорить префект. Кампезе заперечує: «Піранделло тут зовсім ні до чого... Якщо я зважусь прислати сюди своїх акторів, я це зроблю лише з метою визначити, чи приносить театр користь своїй країні, чи ні. Це будуть не "персонажі в пошуках автора", а актори в пошуках авторитету». В другому акті перед префектом проходить ряд людських осіб і доль: міський лікар, парафіяльний священик, сільська вчителька, старий аптекар... Все глибше розкривається в цій тривожній комедії конфлікт між бюрократичною системою і світом простих людей, що відстоюють свої права. Герої Де Філіппо вимагають свободи і справедливості, не хочуть визнавати бездушних законів, відкидають порожню демаго-

гію. Завіса падає — драматург дає публіці самій вирішувати, чи були показані їй людські долі плодом фантазії акторів, чи явищем суворої дійсності.

У 1960-і рр. одним з основних напрямків італійської драматургії стає політична драма, пов'язана з загальною тенденцією політизації мистецтва. Великий суспільний резонанс одержала документально-політична драма Міно Ролі й Лучано Вінченцоні «Сакко і Ванцетті» (1960) — про діячів робітничого руху у США, що стали жертвами політичної провокації. Одним з видних творців політичного театру є Даріо Фо (нар. 1926), автор гостро сатиричних *фарсів**, в яких соціальний *гротеск** доведений майже до карикатури, клоунади, капіталістичне суспільство викривається як давно віджилий, виродливий анахронізм. «Сьома заповідь: кради трохи менше» (1965) сатирично висміює корупцію, в якій неодноразово були замішані правлячі кола Італії. У п'єсі «Хазяйку — викинути геть» (1967) в образі власниці цирку персоналізується американське споживачьке суспільство. Кращим творінням Фо визнана п'єса «Містерія-буфф» (1969), в якій використані в основному євангельські сюжети. У 1997 р. досягнення Фо були відзначені Нобелівською премією.

Визнаним головою італійського авангарду є Кармело Бене (нар. 1937), який сам пише, ставить й виконує головні ролі у своїх п'єсах. Він також багато працює і з класикою: спектаклі «Фауст і Маргарита», «Річард III», «Макбет» та ін. створені за мотивами відомих творів, але нагадують першоджерела дуже віддалено. Режисер відмовився від традиційної драматургічної форми: у постановках немає причинно-наслідкового зв'язку між подіями, немає сюжету й діалогу у звичайному розумінні. Слово часто замінюється звуком, а образ розпадається, стає неодушевленим предметом або просто зникає. Реквієм по людині і реквієм по самому собі — так можна окреслити зміст мистецтва цього великого майстра.

Образотворче мистецтво. По закінченні війни в художніх колах Італії виникла необхідність переосмислити недавні події, що ввергли країну до занепаду, і знайти нові стимули для загального відродження. Кроком в цьому напрямку став маніфест прибічників реалізму «Більше Герніки» (1946), після якого у Венеції утворився «Новий Фронт мистецтв», що був зв'язаний з Комуністичною партією і проголосив Пікассо періоду «Герніки» (1937) зразком громадянської заангажованості. В митців було велике бажання брати участь в суспільно-політичному житті й об'єднати свої зусилля. Якщо Ренато Гуттузо (1912-1987) був близьким до *соціалістичного реалізму**, то Ренато Біроллі, Джузеппе Сантомазо та ін. схилились до *абстракціонізму**. Суперечності між членами «Фронту» проявились вже 1948 р., коли керівництво Компартії розпочало проводити більш непримиренну політику стосовно абстракціонізму, який, на думку партійних бонз, мало надавався для пропагандистської роботи. В результаті Гуттузо посилив ідейну спрямованість й дидактизм своїх робіт, створюючи героїко-монументальні сцени з народного життя й революційної боротьби, викриваючи протиріччя сучасного світу («Селяни займають пусті землі в Сицилії», 1950). Натомість їх соратники-абстракціоністи проявили нетерпимість до будь-яких обмежень і незабаром покинули «Фронт».

У 1947-50 рр. в Римі існувала група «Форма 1», члени якої заявили про свою протидію реалізму, який вони сприймали як анахронізм. Карла Аккарді, Уго Аттарді та їх колеги оголосили себе «формалістами і марксистами», наполягаючи на можливості мирного співіснування політичної заангажованості й пошуків в області форми, тоді як поборники реалістичного й народного мистецтва підозріло ставились до абстракції, ототожнюючи її з буржуазним декадансом. Ця спроба поєднати абстракціонізм з ідейністю завершилася нічим, оскільки члени групи «Форма 1» були цілковито байдужі до змісту мистецтва: «Нас цікавить форма лимона, а не сам лимон», — заявили вони. Пошуками у сфері геометричної абстракції також займався «Рух конкретного мистецтва», що виник в 1948 р. у Мілані. Джілло Дорффлес та його одно-

думці виступили за підтримку «чистих форм», не заснованих на схожості, тобто мистецтво не повинно навіть натякати на яку-небудь реальність.

Ще далі пішли представники так званого «інформального мистецтва»: відмовившись від образотворчості й навіть від геометричної форми, вони звернулись до «живопису жесту і знаку», приділяючи основну увагу художньому матеріалу. На їх думку, подібний підхід дозволяє втілити внутрішній світ митця, не прибігаючи до художнього образу, що є запорукою звільнення від знеособлюючого впливу індустріального суспільства. У 1947 р. в Мілані виник різновид «інформального мистецтва» — «спациалізм» або «просторове мистецтво». Його лідер Лучо Фонтана (1899-1968) прагнув відкрити нові горизонти в мистецтві, які дозволили б вийти за межі звичайних художніх прийомів. У своїх власних картинах він робив численні дірки, забезпечуючи «контакт» картини з оточуючим її простором. Крім концептуального значення, ця «операція» набула також характеру живописного прийому: розриви полотна утворювали випуклості і вгнутості, що створювали гру світла й тіні. Незабаром Фонтана став прикрашати полотно зафарбованими скельцями й камінцями. Близькими до «спациалізму» були пошуки Альберто Буррі (1915-1995), медика за професією, який прилучився до живопису під час ув'язнення у концтаборі. У 1949 р. він організовує з друзями групу «Оріджіне», як сказано у їх маніфесті, «з метою звільнення від численних надбудов і пізнання свого власного "я"». Пліснява, саж, мішковина, целофан — ось засоби, часто зношені, убогі, штучні, за допомогою яких митець з дивовижною елегантністю, великою силою й вишуканим відчуттям кольору зображає зруйнований світ, його тишу, розпад й убогість («Мішковина і червоне», 1954).

Як реакція на «засилля» абстракціонізму у 1960-х рр. поширюється *поп-арт** і *концептуальне мистецтво**. Однак, якщо в Англії та США основним об'єктом цього напрямку служив предмет споживання, то італійцям часто було властиве іронічне прочитання творів і напрямів мистецтва минулого. Так, у картині Тано Феста «По Мікеланджело» (1967) скульптура великого майстра стає пласким елементом орнаменту «в горошок». А концептуаліст Джуліо Паоліні, здійснивши просте відтворення на полотні фотографії портрету, написаного художником епохи Ренесансу Лоренцо Лотто, назвав свій твір «Молода людина, що дивиться на Лоренцо Лотто» (1967). По ідеї, ця назва повинна викликати цікавість глядача, змусити його задуматись над її значенням. Якщо молода людина, зображена на портреті, дивиться на Лоренцо Лотто, то глядач врешті-решт починає ототожнювати себе з автором портрету. Таким чином, сутність твору Паоліні полягає у створенні уявної ситуації, визначеної назвою, тобто у можливості глядача на мить самому ототожнитись з автором оригіналу, подумки переміститись у час й місце, де знаходився Лоренцо Лотто й писав свою картину. Взагалі, концептуальне мистецтво ставить перед глядачами багато питань, часто використовуючи самі звичайні речі і не гребуючи при цьому ефектами, що викликають негативні емоції. Так, на *Бієннале** у Венеції 1972 року Джіно Де Домінічіс представив психічно неповноцінного юнака, що сидів на обмеженому лінійю майданчику, звідки на нього могли дивитись відвідувачі виставки. Подібні провокації, на думку авторів, повинні були зламати пасивність публіки.

4. Культура Англії 1940-70-х рр. Разом з СРСР і США Великобританія була головним учасником антигітлерівської коаліції. Під час війни багато міст і промислові підприємства Великобританії були частково або цілком зруйновані. На цьому фоні до влади прийшли лейбористи, очолювані Клементом Етллі, що у 1945-51 р. провели найважливіші в історії країни реформи. Фінансову основу перетворень забезпечили позики США і Канади, а також *Маршалла план**, що передбачав виділення на потреби Великобританії левиної частки від усієї допомоги Європі. Рішуче підвищивши податки, уряд націоналізував Банк Англії, транспорт, енергетику і металургію, стримав інфляцію і, скоротивши попит на товари і послуги, обмежив імпорт. Був збережений прямий контроль над будівництвом, сировиною і предметами першої необхідності. Також лейбористи перерозподілили доходи на користь бідних за допомогою

широких соціальних програм; був прийнятий закон про загальну безкоштовну середню освіту. Також Англія надала незалежність Індії, Цейлону, Бірмі і Палестині. Завдяки всьому цьому до 1950 р. багато що з того, що Британія втратила під час війни, було відновлено і до влади змогли повернутися консерватори на чолі з В. Черчиллем, а пізніше — Е. Іденом і Г. Макмілланом.

За час перебування консерваторів при владі (1951-1964) економіка країни переживає падіння, яке дало змогу державі відмовитись від прямого управління виробництвом. У 1954 р. було скасоване нормування предметів першої необхідності. Офіційна пропаганда заговорила про «державу загального благоденства» і дійсно, на протязі 1950-60-х рр. рівень життя різко підвищився. Продовжився курс на демонтаж колоніальної імперії, особливо після поразки у конфлікті з Єгиптом у 1956 р. і втрати контролю над Суецьким каналом. Разом з тим, консерватори заблокували вступ країни до ЄЕС, побоюючись за «британський спосіб життя», що негативно відобразилось на темпах економічного розвитку. Крім того, до середини 1960-х рр. ілюзії щодо «суспільства благоденства» розвіялись, стало очевидно, що Британія залишилась суспільством з різкими соціально-класовими контрастами: розрив між багатими й бідними не зменшився, незважаючи на те, що країна процвітала. Ще більш різючими були культурні відмінності між класами: для більшості громадян освіта обмежувалась середньою школою і закінчувалась в 15 років, а потім їх чекало тривожне й не дуже забезпечене монотонне існування на грані безробіття.

Після Другої світової війни і *Фултонської промови** Черчилля офіційною політикою Великобританії став антикомунізм: країна взяла повномасштабну участь в усіх військово-політичних блоках, спрямованих проти СРСР і соціалістичних країн, а також неухильно підтримувала США в їх агресивній політиці. У 1940-х рр. лейбористи започаткували розробку власної атомної зброї, а консерватори доповнили це рішення програмами по створенню водневої бомби, ядерних субмарин і ракетної техніки.

Література. Виразником антикомуністичної тенденції в англійській літературі виступив Джордж Оруелл (1903-1950), який бачив свій письменницький обов'язок у відстоюванні ідеалів «ліберального соціалізму» й боротьбі з тоталітарними тенденціями. У 1945 р. він написав «Ферму для тварин» — сатиру на радянську революцію і катастрофу породжених нею надій. Найвідомішою книгою письменника став випущений у 1949 р. роман «1984», *антиутопія**, в якій він зі страхом і гнівом малює тоталітарне суспільство. Планета в романі розділена між трьома супердержавами, що постійно конфліктують одна з одною. Натомість англійське суспільство поділяється на членів партії (всередині якої в свою чергу є привілейована «внутрішня партія») і прблів (скорочення від слова «пролетар»), які живуть під владою Старшого Брата, що все бачить і чує, і якого треба не просто слухатися, а потрібно любити. Злочинном вважається не тільки протизаконний вчинок, але і незалежна думка («думкозлочин»). Життя людини цілком прозоре для держави: у кожній кімнаті є «телекран», що працює не тільки на передачу інформації, але і на прийом, тобто в будь-який момент влада контролює всі дії і слова громадян.

Все побудоване на неправді, точніше на тому, що називається «двозначність», яка «означає здатність одночасно триматися двох протилежних переконань». Утверджується, що минуле не існує об'єктивно, а лише в документах і спогадах, тому «мінливість минулого — головний догмат англсоцу» (англійського соціалізму). Партія керує не тільки сьогоденням і майбутнім, але і минулим: особливе відомство — Мініправ (Міністерство правди) — займається створенням і поширенням неправди, фальсифікацією історії (подібно цьому, Міністерство миру зайняте війною, а Міністерство достатку — убогістю). Знищення думки здійснюється також засобами мови: винайдена «новомова», відмінна від інших мов тим, «що словник її з кожним роком не збільшувався, а зменшувався». Кожне скорочення було успіхом, тому що

«чим менший вибір слів, тим менша спокуса задуматися». Знамениті новомовні скорочення і складні слова — «благомислення», «ангсоц», «неособи» (страчені, а тому люди, що нібито ніколи не існували) — нагадують мову радянської епохи. Всі слова, що виражають щось не-ортодоксальне, виключаються з мови: людина буде «не в силах зробити багато злочинів і помилок просто тому, що вони безіменні і, отже, немислимі».

Бути не таким, як усі, не можна, страшно, це підрив суспільних підвалин, зло, яке суспільство карає. У «1984» для цього існує поліція думок — жахливе Міністерство любові. Відносини між чоловіком і жінкою спрямовані на повне утримання (Молодіжний антисексуальний союз та ін.), можливий тільки шлюб з дозволу партії (але якщо є взаємна схильність, дозволу не дадуть). У такій сім'ї вже немає любові і довіри, а діти доносять на батьків. Усе життя зводиться до ідеологічних інтересів, нехай люди навіть і не підозрюють, що існує ще щось крім волі партії. З цієї метою держава запровадила сурогат релігійних обрядів — «двохвилинки ненависті». У цьому світі знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведене до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами, як повідло і шнурки для черевиків». Спроби протистояти такому суспільству приречені. Головні герої Уїнстон і Джулія держать боротись за право на свою думку, на свободу, на любов. Але потрапивши в підвали Міністерства любові, Уїнстон після довгого опору спочатку капітулює інтелектуально, а потім і духовно — у запеклій спробі врятуватися він кричить: «Віддайте їм Джулію! Не мене!». Остання фраза роману говорить про повне торжество партії: «Він полюбив Старшого Брата».

Хоча «1984» Оруелла переважно сприймається як класика антикомунізму, не слід забувати, що завдяки своєму генію письменник також вловив і кардинальні тенденції розвитку так званої «ліберально-демократичної» держави, що також прагне до тотального контролю над суспільством, здійснюючи його, правда, більш тонкими й замаскованими методами. Недавні викриття таємних операцій спецслужб США і Великобританії показали, що принаймні з середини ХХ ст. існує глобальна система стеження, яка дозволяє фіксувати будь-яку телефонну розмову і будь-який радіосигнал по всій земній кулі (система «Ешелон»).

У популярній формі антикомуністичну тенденцію представляв Ян Флемінг (1908-1965), автор численних романів про агента британської таємної служби Джеймса Бонда (найбільш відомі «Живи і нехай помирають інші», «Діаманти вічні», «З Росії з любов'ю», «На таємній службі її Величності», «Голдфінгер»). Майже всі романи Флемінга були екранізовані і принесли славу не тільки письменникові, але і акторам, що втілили образ супергеронта. Головний герой, «агент 007» (дві цифри 0 надають право на убивство), швидко завоював любов публіки. Розумний, чарівний, жорсткий і незмінно удачливий в досягненні своїх цілей, Бонд вступає, наче міфологічний герой, в смертельну сутичку зі Злом (переважно комуністичним) на боці Добра і Справедливості, уособлюючи такі поняття, як «обов'язок» і «вірність». Особливу привабливість оповіданню надають (незважаючи на умовність подій і ситуацій) точність автора в описі деталей, обстановки і місця дії, легка іронія по відношенню до героя і самого себе.

У повоенні англійській літературі не забракло і консерваторів, найвизначнішим з яких був сатирик-мораліст Івлін Во (1903-1966). Послідовно заперечуючи підвалини сучасної цивілізації, у пошуках ідеалу він звертався до релігії і культури минулого як осередку непорушних чеснот і неминущих духовних цінностей, що, врешті-решт, привело його до прийняття католицизму. У 1945 р. виходить роман «Повернення у Брайдсхед». Це історія занепаду стародавнього католицького роду Марчмейнів. В авторській передмові говориться про те, що книга була спробою відшукати сліди Божественного Провидіння в сучасному язичницькому світі. Головний герой, скептик і атеїст Чарльз Райдер, навчаючись в Оксфорді, подружився з молодшим сином аристократів Марчмейнів Себастьяном, і став часто бувати в їх родовому замку Брайдсхед, все більше зближаючись з родиною і стаючи свідком багатьох подій її життя. Себастьян поступово спивається, їде з дому і зрештою потрапляє до Тунісу. Джулія, сестра

Себастьяна, нещасливо виходить заміж. Пізніше в Райдера і Джулії починається роман. Однак в останній момент, коли от-от вже повинно відбутися весілля, Джулія обирає сувору релігійність: «Чим я гірша, тим більша моя потреба в Богові. Я не можу відмовитися від надії на Його милість. А було б саме це — нове життя з тобою, без Нього». Вражені її вчинком, до віри приходять і старий маркіз, і сам Райдер.

Не викликає схвалення у І. Во й американський варіант сучасної цивілізації. В сатиричному романі «Незабуття» (1948), заснованому на враженнях від перебування в Америці, письменник поєднує абсурд і *гротеск** з реаліями життя. Він сміється з «гігієнічного» типу американської краси (нав'язаного жіночими журналами), дівчат, схожих одна на іншу, журнальної рубрики, до якої читачі пишуть, щоб одержати пораду або розраду (рубрика згідно духу часу називається «Мудрість Гуру Браміна», де роль Браміна грають «двоє похмурих чоловіків і здібна юна секретарка»). Висновок автора песимістичний: «Може скластись враження, що в Новому Світі безцеремонність відносин й відвертість висловлювань не залишають місця для сумнівів, а бадьорість духу не дає власти у відчай. На жаль, це не так: проблеми етикету, дитячої психіки, естетики і сексу питально піднімають свої зміїні голови і в цьому раю».

Песимізм щодо майбутнього цивілізації яскраво виразив у своїй творчості Вільям Голдінг (1911-1993), що прославився романом «Володар мух» (1954). Твір був задуманий як пародія на героїчні робінзонади, зокрема на повість «Кораловий острів» (1858) Р.М. Беллантайна. У цій книзі четверо хлопчаків після аварії корабля потрапляють на острів і, як личить справжнім синам Британської імперії, непохитно витримують всі випробування: перемагають піратів, наворачтають у християнство дикунів-тубільців і відучують їх від люджерства. У «Володарі мух» група англійських підлітків опиняється на незаселеному острові після авіакатастрофи. На початку роману герої Голдінга також намагаються «по-дорослому» організувати своє життя. Вони встановлюють порядок, споруджують укриття, розподіляють обов'язки і слідкують за багаттям — сигналом для можливих рятувальників. Однак дуже скоро цей уклад валиться. На острові розпалюється боротьба за владу — частина хлопчаків під керівництвом честолюбного і невірноваженого Джека відколюється від «хранителів вогню» і утворює плем'я «дикунів».

І от вже захисники «розумного порядку» Ральф, Хрюша і Саймон не можуть пояснити, навіщо цей порядок потрібен — встановлена «демократія» виявляється занадто тендітною. Незабаром полювання на диких свиней із здобування їжі перетворюється в полювання заради полювання, а потім і в ритуальне убивство. Загублених і незахищених дітей охоплює страх, втіленням якого служить вигаданий ними ж самими «звір». Властолюбець Джек досить уміло використовує цей страх: обіцяючи вдосталь годувати дітей м'ясом і захищати від «звіра», він по одному поступово перемає їх у стан «дикунів». Зримим вираженням зла в романі стає обліплена мухами гниюча голова, яку мисливці приносять у жертву «звірові». У видінні перед епілептичним випадком вона постає Саймону Володарем мух, Вельзевулом, що відкриває йому правду про хлопчиків і про нього самого: «Але ти ж знав, правда? Що я — частка тебе самого? Невід'ємна частка!». Хлопчак хоче розповісти про своє відкриття іншим, але юрба, що біснується в дикунському танці, не має потреби в істині і його забивають на смерть. «Звір», істинну природу якого розкрив Саймон («звір цей і є... ми самі»), виривається назовні. Вбивство Саймона — поворотний момент, після нього ніщо вже не стримує остаточного здичавіння дітей. Якщо Саймона вбивають в екстазі ритуального танцю, то Хрюшу холоднокровно знищують як ворога. Наступною жертвою сп'яненої всюдозволеністю юрби повинен стати Ральф, якого переслідують, як тварину. Хлопчак рятує англійський морський офіцер — військові з моря побачили дим на острові. Втім, головним підсумком твору є не порятунок героя, а його духовне прозріння: «З очей у Ральфа бризнули сльози, його трусило від схлипувань... Голос піднявся під чорним димом, що застелив гинучий острів. Заразив-

шиш від нього, інші діти теж розревілися. І, стоячи серед них, брудний, кошлатий, з сопливим носом, Ральф ридав над колишньою невинністю, ридав над тим, якою темною є людська душа».

Помітне місце в англійській літературі післявоєнного часу зайняв Ентоні Берджесс (1917-1993), у творчості якого злободенні проблеми постають у вигляді протескних історій, в яких проникливість і дотепність поєднуються з жорсткою моральною позицією. Світову славу принесла автору *антиутопія** «Механічний апельсин» (1962), в якій він намагається заглянути в недалеке майбутнє сучасного капіталістичного світу, охопленого розгулом насильства і сексуальної розбещеності. З одного боку він досліджує державну машину з її репресивним апаратом масової маніпуляції, а з іншого — саму людину та її психологічні трансформації в подібних соціальних умовах. Дія роману відбувається в Лондоні найближчого майбутнього. Головний герой — перерослий школяр Алекс, пристрасний любитель класичної музики і неймовірно жорстокий хуліган. Вечорами він і його приятелі збираються в барі «Корова», де п'ють молоко з наркотиками, а потім починають бійки з бандами таких же покидьків, ганяють містом на автомобілі, вдираються до крамниць і чужих осель, щоб «розважитись», грабуючи, знущаючись, гвалтуючи, вбиваючи. Характерно, що найстрашніші діяння Алекса супроводжує велика музика (особливо Дев'ята симфонія Бетховена), натомість модний рок-н-рол викликає в нього майже фізіологічну огиду.

Після одного невдалого пограбування, Алекс потрапляє до в'язниці, а потім до спеціального закладу, де його, згідно урядової програми, «виліковують» від агресивності. Метод «терапії» наступний: вколівши юнакові певний препарат, викликаючий страшну нудоту й біль, його прив'язують до крісла й одягають на голову розпірки, що не дають змогу закрити очі, а потім щодня на протязі багатьох годин демонструють фільми зі сценами жорстокості і порнографією. І ось незабаром навіть думка про насильство чи секс стає для Алекса неможливою, бо одразу викликає болісну блювоту й муки: з «людини» він перетворюється на «механічного апельсина», думки і вчинки якого перебувають під повним контролем спеціалістів. «Вилікуваний» таким чином юнак повертається в суспільство, що, тим не менше, залишилося таким самим, і тепер всі ті, кого Алекс мучив, повністю відігрануться. Існування обеззброєного «апельсина» стає настільки нестерпним, що він здійснює спробу самогубства. Лише завдяки тому, що опозиційна політична партія вирішила використати його історію для своєї перемоги, Алекс рятують й реабілітують (у медичному і правовому сенсі): «механічний апельсин» знову стає «істотою людською». Весь жах, однак, в тому, що повернення Алексові його «природного стану» означає відродження в ньому мерзотника і злочинця.

Екзистенціалістську течію в літературі представляє Айріс Мердок (1919-1999), письменниця і філософ, центральною проблематикою творчості якої є дослідження співвідношення інтелекту і почуття, мистецтва і реальності, одухотворене пафосом філософсько-моральних пошуків у вік перегляду і ламання традицій. Її герої мало нагадують реальних людей — вони набагато більше говорять і думають, ніж їдять і сплять. По-суті, це інтелектуали й інтелігенти, «призначені» письменницею для потреб сюжету священниками, служниками, пролетарями, буржуа тощо. В її першому романі «Під неводом» (1954) метафора «неводу» символізує споконвічний хаос буття, який в житті людини найчастіше перетворюється в трагікомедію. Живить цю трагікомедію нездатність і небажання сучасної людини зрозуміти інших людей і навіть саму себе. Повна зосередженість на самих собі робить персонажів Мердок сліпими, глухими, нерозумними, самовдоволеними і самовпевненими. Через це вони часто потрапляють у *гротескні** ситуації — безглузді і гіркі одночасно. Звідси — примхливі, дивовижні, воістину фантастичні схрещення, протистояння і розбіжності їхніх доль; плутаний і дисгармонійний, але заворожливий танець пристрастей, у змалюванні якого — з усіма його неймовірними фігурами — була такою сильною Мердок.

Її, як філософа і письменницю, цікавили сили, що керують поведінкою людини сьогодні, коли релігія втратила панівну роль, коли місце Бога у свідомості пусте і його можна заповнити різноманітними теоріями, химерами й демонами. Наприклад, в романі «Час ангелів» (1966) священник Карел приходить до висновку, що «Бог помер» і замість нього світом правлять «страшні й безжалні ангели», для яких людство — це лише «стадо овець», з яким можна робити все, що завгодно. Втративши Бога, людина втратила і духовність: «Ми можемо вийти на вулицю, — пояснює Карел, — й потрапити під автомобіль. Наша залежність від випадку, а ще більшою мірою наша смертність начебто роблять нас істотами духовними, але насправді вони відокремлюють нас від духу. Тому ми лише глина... і єдиною реальністю для нас є таємниче лоно Буття, до якого ми неминуче змушені повертатися». Звідси він робить парадоксальний висновок: чим менше у світі божественного, тим більшого значення набуває релігійний ритуал: «Моє покликання — бути священником. Якщо ж Бога не існує, моє покликання — бути священником без Бога».

У середині 1950-х рр. в літературі прийшли кілька обдарованих молодих письменників, в яких було чимало спільного, і насамперед — виражене в їхніх творах відчуття гострого невдоволення порядком речей в тодішній Англії. Це прозаїки Джон Уейн (1925-1994), Кінгслі Вільям Еміс (1922-1995), драматург Джон Осборн (1929-1994) та ін. Їх твори передавали складний настрій: тут було багато скепсису з приводу розмов про благополуччя і стабільність, що нібито запанували в Англії навіки. Була роздратована, навіть гнівна відповідь поколінню батьків, презирливо іменованому ними мовчазною або законслухняною більшістю. Було і відчуття якоїсь загальної моральної корупції, яку суспільство просто перестало зауважувати, і образа на епоху, що виявилася такою безбарвною і безликою. Цих письменників стали називати «сердиті молоді люди» і про те, що їх поєднувало, можна зрозуміти з драми Осборна «Оглянься в гніві» (1956). Герой п'єси Джиммі Портер — інтелектуал, що махнув рукою на амбіції і швидко опускається. Його ятрили, що не він сам, а поняття, які вважаються, незважаючи на всю їх нісенітність, непорушними, визначають хід його життя. Портер не може з цим упокоритися і не в силах зізнатися самому собі, що йому призначена доля бранця якихось не ним винайдених і для нього абсолютно неприйнятних норм, коли панує вульгарне прагнення життєвого успіху і будь-які людські устремління або вчинки оцінюються за стандартними мірками соціального престижу.

Найбільший резонанс викликали два романи: «Поспішай вниз» (1953) Уейна і «Щасливчик Джім» (1954) Еміса. Герой Еміса Джиммі Діксон, асистент кафедри історії провінційного університету, став, напевно, найтиповішим з усіх персонажів, створених «сердитими молодими людьми». Він лютує через те, що на видних ролях у суспільстві знаходяться нічемою на зразок його безпосереднього начальника, сухаря і педанта, що зробив зазидну академічну кар'єру. Діксон тяготиться своєю рабською залежністю від міщанських норм і стандартів поведінки, він жагуче хотів би перебороти їх гніт. В його свідомості постійно зіштовхуються бунтарські устремління і боягузливий інстинкт пристосування, причому цей останній і бере верх. Тому бунт Джиммі — це тільки жести, або передражнювання, або глузування, приховувані від усіх. Або жагучі мрії у роді тієї, котра спокушає Діксона в першому епізоді його оповіді: от зараз він збереться з духом і, скрутивши свого мучителя-шефа, запахне його, обм'яклого й розгубленого, в унітаз, а потім прийметься з садистською насолодою спускати і спускати воду. Нічого цього, звичайно, не буде, і, побавившись своєю клоунадою під час відсутності глядачів, герой слухняно прийметься виконувати відведену йому функцію. Діксону на роду написано вести нудні семінари, ні хвилини не вірячи тому, що сам же говорить з кафедри. А при необхідності він не полінується ретельно розкланятися перед невігласом у професорських лаврах. Відкриту лекцію, від якої багато в чому залежали його університетські перспективи, Діксон провалив, і, схоже, доля готова остаточно загнати героя в кут. Однак суспільство має по-

требу в тих, що, уміло маскуючи свої істинні почуття, вивчився догоджати, пристосовуватися. У підсумку Діксон здається щасливчиком, якщо судити по тому, як щасливо складаються для нього обставини.

Театр. Ще у міжвоєнний період на англійській сцені з'явилось ціле сузір'я видатних акторів, що стали символом театру ХХ ст.: Лоренс Олів'є (1907-1989), Джон Гілгуд (1904-2000), Майкл Редгрейв (1908-1985), Вів'єн Лі (1913-1967), Пеггі Ешкрофт (1907-1991). Їх самі яскраві творчі досягнення зв'язані переважно з класичним (у першу чергу шекспірівським) репертуаром. Епоха відображалася в дзеркалі шекспірівської сцени: у напружених, болісних пошуках акторів і режисерів, що прагнули через класичні тексти великого поета передати світовідчуження людей ХХ ст. Натомість п'єси сучасних драматургів якби відсунулись у тінь. Подібне становище протривало ще ціле десятиліття і після Другої світової війни. Тільки у 1956 р. в театрі «Ройял Корт» труппа «Інгліш Стейдж компанії», керована Джорджем Девіном (1910-1966) поставила п'єсу Джона Осборна «Оглянься в гніві». Разом з п'єсою, з цілою плеядою молодих акторів, режисерів, драматургів, критиків у театр Англії знову увірвалось життя, щоюючи енергійністю й непригладженістю. Нові таланти відкинули салонну манеру гри, що стала відмітною ознакою «добре зробленої п'єси», де все абсолютно правильне, але мертве.

Джон Осборн (1929-1994) починав кар'єру як репортер, потім протягом декількох років був актором одного з маленьких лондонських театрів. Цинізм, зовнішня брутальність, постійна озлобленість сполучаються в Джиммі Портері — герої п'єси «Оглянься в гніві» з щемливою чистотою і незахищеністю. Викинутий з життя, у свої молоді роки вже нікому не потрібний, він безмірно страждає від усвідомлення власної нереалізованості і мріє створити книгу «заввишки з милію», книгу, написану «вогнем і кров'ю». Саме з таким настроєм і писав свою п'єсу Джон Осборн, вклавши в образ її головного героя багато чого з того, що пережив, зрозумів і перестраждав сам. В історичній драмі «Лютер» (1961) Осборн вивів героя, зовні зовсім не схожого зі своїм вольовим, могутнім, справді ренесансним прототипом. Лютер — маленький чернець, фізично слабкий, навіть німецький, підкреслено хворобливий. І тим більше враження робить його непохитність: «Я не можу і не хочу ні від чого відрікатися, тому що не личить чинити проти совісті. На тому я стою... І не можу інакше». Осборн не приховує, наскільки Лютер буває часом і несимпатичний, і нещадний, і навіть страшний, однак його безкомпромісність і безкорисливість здаються авторові незмірно важливішими за все інше. Тому що в цьому йому бачиться невластивий ХХ ст. і від того особливо дорогоцінний «Знак Особистості». Кращі п'єси, створені Осборном після «Лютера», — це варіації на тему знищення особистості сучасним життям. У п'єсі «Непідсудна справа» (1965) відчуження і самотність головного героя Біпла Мейтленда виявляються ще більш волаючими, болісними і безнадійними, ніж у Джиммі Портера. Ще більш вражаючими є його внутрішня дисгармонія і спустошеність.

Драматурги «осборнівського призову», ці «сердиті молоді люди», на багато років наперед визначили обличчя англійського театру. У кожного з них виявився власний шлях, своя тема, своя інтонація: підкреслена прозаїчність Арнольда Уескера (нар. 1932), інтерес до історії Джона Ардена (нар. 1930) і Роберта Болта (1924-1995), ліризм Шейли Ділені (нар. 1939). Здавалося, що між ними і старшим поколінням митців розверзлася безодня. І першим, хто її подолав, показавши тим самим її надуманість і штучність, був Лоренс Олів'є. Великий артист зграв маленького невдачливого актора мюзик-холу Арчі Райса — головну роль у п'єсі Джона Осборна «Комедіант» (1957). Тому не випадково, що саме Лоренсу Олів'є нарешті вдалося те, про що протягом декількох сторіч мріяли видатні майстри англійського театру — в 1963 р. у стародавньому будинку легендарного театру «Олд Вік» відкрився перший в історії Англії Національний театр. Запросивши як помічника з літературної частини одного з головних діячів *контркультури** Кеннета Тейнена (1927-1980), Олів'є тим самим дав зрозуміти, що голо-

вене призначення Національного театру — бути не театром-музеєм, але відображати у постановках дух народу, його сучасні проблеми.

Наприкінці 1950-х рр. в Англії з'явився драматург, що змусив говорити про особливий англійський варіант *абсурду театру** — Гарольд Пінтер (нар. 1930). Його п'єси, як і твори Іонеско й Беккета, можуть оцінюватися як абсурдистські притчі: позбавлені поверхневої злободенності, вони воістину «годяться на всі часи». Багато хворих проблем ХХ ст. — самотність, роз'єднаність, розрив людських зв'язків, байдужість до чужих лих і страждань — знайшли в Пінтерові чуйного й витонченого дослідника. У п'єсі «Сторож» (1959) двоє співвласників великого особняка — добрий і слабкий Астон і злий, сильний Мік шукають людину на посаду сторожа. Якось Астон підбирає на вулиці й обігріває стариганя Дейвіса, людину без документів, який і стає головним кандидатом на сторожа. Несправедливе суспільство кинуло Дейвіса на саме дно великого міста, роздушило, змусило животіти на самій нижчій сходинці соціальної драбини, тому він став безпринципним і жорстоким, прагнучи витягати вигоду з усього, що трапляється на його життєвому шляху, навіть у тому випадку, коли для цього треба обманувати й падлючити. Коли між співвласниками виник конфлікт, старигань, не замислюючись, спрямовує ножа проти свого рятівника, бо життя навчило його, що вигідніше бути союзником людини сильної, практичної, знаючої усі входи й виходи у жорстокому світі.

Один із самих незвичайних майстрів британського театру є Том Стоппард (нар. 1937). У 1966 р. на Міжнародному фестивалі в Единбурзі глядачі побачили на сцені його першу п'єсу — «Розенкранц і Гільденстерн мертві». Традиція шекспірівських *парафразів**, що так міцно утвердилася в європейському театрі другої половини ХХ ст., веде свій початок саме з цієї роботи. Драматург якиби дописує Шекспіра, розкриває «залаштунки» знаменитої трагедії, представляючи історію принца Датського очима його невдачливих друзів — Розенкранца і Гільденстерна. Ці персонажі в Стоппарда — типові герої літератури нашого часу, так звані маленькі люди, яким не дано збагнути суті страждань Гамлета і які стають мимовільними жертвами свого нерозуміння. У цьому здивуванні з приводу того, що відбувається, у цій розгубленості вони проживають на наших очах всю п'єсу й у фіналі вмирають, так нічого і не зрозумівши. П'єса Стоппарда одразу після прем'єри обійшла підмостки багатьох театрів світу. У 1990 р. вона з'явилася на екрані (режисером став сам автор). Фільм одержав вищу нагороду Венеціанського фестивалю — «Золотого лева святого Марка».

Кінематограф. Після Другої світової війни Британська імперія трансформується, не маючи змоги підтримувати статус світового лідера. Під тиском надзвичайних обставин воєнного і післявоєнного часу вона змушена піти на соціальні реформи й відмовитися від більшості колоній. Зрозуміло, що разом зі старою імперією розлазився по швах уклад життя середнього класу, вірного традиціям. Необхідний був новий порядок, вільний від умовностей і незмінних правил. Одним з етапів формування цього «нового порядку» і стало «вільне кіно», що хотіло знищити старий кінематограф, який тиражував музичні комедії і драми з життя вершків суспільства. Бунтуючи проти «добропорядної» продукції, «вільні» вважали себе спадкоємцями школи Джона Грірсона. Перші роботи «вільних» теж були документальними: вони хотіли говорити про простих людей в їх повсякденному існуванні.

Справжню революцію в англійській культурі спричинив союз «вільного кіно» з «молодими сердитими людьми». Це сталося, коли режисер Тоні Річардсон (1928-1991), поставив за п'єсами Джона Осборна ігрові картини «Оплянся в гніві» (1959) і «Комедіант» (1960). Джиммі Портер, герой першого фільму, закінчив університет і міг розраховувати на солідне місце, однак знехтував кар'єрою і став здобувати засоби на життя дрібною торгівлею. Ним захоплюється дівчина з «пристойної» родини, але Джиммі виявляється непримиренним ворогом нових родичів — він обрушує на них своє презирство до буржуазного способу життя. В одному з монологів Джиммі заявляє, що коли-небудь напише про всіх книгу. Це не будуть спокійні спо-

гади — він напише їх «вогнем і кров'ю». Арчі Райс, герой другого фільму, був повною проти-лежністю «сердитому» Джиммі Портеру. Родина Райс здавна виступає в мюзик-холі, сам Арчі працює конферанс'є. Однак родина зубожіла, й Арчі усіяло викручується, щоб добути грошей, — припинюється і шахраює. Якщо Портер втілював собою бунтарську сторону програми «сердитих», то Арчі Райс намагався пристосуватися. Зубожілі герої «Комедіанта» свідчили про розпад старого укладу життя.

Ще одним лідером групи був Ліндсея А́ндерсона (нар. 1923). Його картина «Це спортивне життя» (1963), навіяна «Дорогою» Фелліні, оповідає про колишнього гірника, що став знаменитим регбістом. Незважаючи на славу і достаток, він не може покинути свого середовища. Він закоханий у жінку, яку не приваблюють ні слава, ні гроші. Їй чужі нові часи, коли можна опинитися на вершині успіху лише завдяки безглуздім біганині по стадіону. Герой повинен обирати. Його надить спортивне життя, успіх і слава, але серцем він прив'язаний до робітничого середовища, яке він покинув і яке не хоче покидати його кохана. Герой А́ндерсона не може зробити вибір — його робить герой картини Тоні Річардсона «Самотність бігуна на довгу дистанцію» (1962). Колін Сміт здійснює пограбування і потрапляє до виправної колонії. Директор колонії — пристрасний любитель спорту. Довдавшись, що Колін — хороший атлет, директор пропонує йому змагання з учнями багатой приватної школи й у випадку перемоги обіцяє свободу. Але Колін сприймає «спортивне життя» як продовження законів і порядків суспільства, яке він ненавидить. Тому, обігнавши суперників, він як укупаний зупиняється біля фінішу — відкидаючи успіх й відмовляючись від сумнівної можливості свободи. Наступна картина Річардсона — «Том Джонс» (1963) — екранізація роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди» (сценарій написав Д. Осборн). Це перший фільм, в якому чітко проявилися тенденції англійського кіно 1960-х рр., зокрема, зсув акцентів: у центрі уваги авторів фільму опинилися не причини бунтарства, а сам бунт.

Особливе місце не тільки в англійському, але й у світовому кіно займає Девід Лін (1908-1991). Він ріс у строгій протестантській родині, де кіно вважалось мистецтвом гріховним. Лін, однак, збунтувався і пішов працювати на кіностудію. В 1942 р. разом з драматургом Ноелом Коурдом вони поставили одну з самих помітних картин військової пори «В якому ми служимо», витриману в документальному стилі історію есмінця від його спуска зі стапелів до загибелі в морському бою біля острова Крит. Фільм «Коротка зустріч» (1945) Лін поставив у стилістиці гучного тоді *неореалізму*^{*}. Герої картини — домогосподарка і провінційний лікар, випадково познайомившись на лондонському вокзалі, пристрасно закохались одне в одного, але вирішили розстатися, щоб не руйнувати свої сім'ї. Світова слава прийшла до Ліна після виходу на екрани картини «Міст через ріку Квай» (1957). У головній ролі знявся відомий англійський актор і режисер Алек Гіннесс (1914-2000). Герой фільму, полковник Ніколсон, під час Другої світової війни опиняється в японському полоні разом зі своїм загоном, і переможці змушують англійців будувати стратегічно важливий міст у бірманських джунглях. Полковник підкоряється, і поступово в ньому просинається пристрась до творення. Вона трагічна й безглузда, оскільки йде на користь ворогові; абсурдність ситуації посилюється тим, що в той же самий час на американській базі йде підготовка диверсантів, що підірвуть міст.

Наступну картину Ліна — «Лоуренс Аравійський» (1962) — вважають шедевром, оскільки тут знайдена рівновага між видовищністю й глибоким змістом твору. Герой, якого зіграв знаменитий актор Пітер О'Тул (нар. 1932), — реальна особа, англійський розвідник, що піднімав арабські племена в роки Першої світової війни на повстання проти Османської імперії. У картині є вражаючі масові сцени (арабські загони рухаються через пустелю, облога фортеці), але головне у фільмі — драма самого Лоуренса. Він мріяв створити могутню арабську державу після скинення турків — і обманувся у своїй мрії, оскільки турецькі володіння розділили

між собою Англія і Франція. Рішення проблеми арабської незалежності виявилось відкладеним на довгі роки.

Мистецтво. Найвідомішим художником Великобританії повоєнного періоду є Френсіс Бекон (1909-1992), творчість якого за своїм змістом втілює відчуженість і самотність сучасної людини, а за стилістикою є сплавом експресіонізму, сюрреалізму й абстракціонізму. Виставлятися Бекон почав ще в кінці 1920-х рр., але був незадоволений своїми роботами і майже всі їх знищив. У роки війни він виробляє манеру, яка, власне, і принесла йому успіх. Вже у картині «Три етюди фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944) людські фігури одержують характерні протескні форми. У наступних роботах Бекон, поєднуючи примарно-фантастичне з фігуративним, включає до композиції незрозумілі, невизначені частини тіл, відрубані голови, фігури, прикуті до стільця чи ліжка. Здається, що ці постаті піймані в пастку самою фарбою, що стирає їх обриси, проникає в їх плоть, перетворює їх на абстракцію.

Бекон також любив переказувати у своїх картинах старі роботи. У «Штудії Папи Веласкеса» (1961) він здійснює *парафразу** знаменитого портрету пензля Веласкеса «Інокентій X» (1650). Великий іспанець представив папу міцним стариком, колоритним, повним, мужнім, з тонкими, але чуттєвими губами. Здатність володіти ситуацією, підозріливий характер відчуваються у погляді папи, в позі, у тому, як він по-хазяйськи розсівся у кріслі. Натомість лице, намальоване Беконом, — трухляве й деформоване. Міцна шия зморщилася, м'ясисте вухо всохло, червоні й сині плями на обличчі створюють враження одутлості, навколо очей — кола. Очі, хворобливі і трохи зизуваті, дивляться не владно й уважно, як у Веласкеса, а відведені убік. Голова не піднесена високо над тулубом, а нахилена вперед. Вуса і гостра борідка зменшені й розтріпані. На відміну від багатого фону й трону, зображеного Веласкесом, папа Бекона сидить на чорному кріслі, що нагадує електричний стілець, а фон його картини — цілком чорний. Таким чином, для англійського художника ХХ ст. Інокентій не є могутнім папою епохи Бароко: це людина, розчавлена всупереч своєму становищу, яку мучить неспокій і страх, це образ насильства нашого часу, картина радикального песимізму.

У 1956 р. Річард Гамільтон (нар. 1922) виставив фотографічний колаж, який зазначив народження англійського *поп-арту** і став його своєрідним маніфестом. Вже у назві — «Тільки що ж це таке, що робить сучасні оселі такими різними, такими привабливими?» — проявляється іронія, якою був пронизаний твір: в інтер'єрі типового буржуазного помешкання зібрані символи *масової культури**. Все це невід'ємні риси повсякденного життя, і в той же час здається цілком неправдоподібним те, що вони зібрані й виставлені усі разом, наче у вітрині крамниці. Подібне прагнення до критики й викриття цінностей споживацького суспільства робило англійський поп-арт більш відкритим й інтернаціональним: художники цього напрямку якби відсторонювались від сучасного світу, розглядаючи його критично. Тонка сатира пронизує роботи Аллена Джонса (нар. 1937), який відобразив сумарний жіночий образ з ілюстрованих журналів, художньо узагальнивши його у стилі рекламного плакату («Чудове поєднання», 1967).

СЛОВНИК

А.

А капела, багатоголосий спів без інструментального супроводу.

АБСОЛЮТИЗМ (абсолютна монархія), форма феодальної держави, при якій монарху належить необмежена верховна влада. При абсолютизмі держава досягає найвищого ступеня централізації, створюються розгалужений бюрократичний апарат, постійна армія і поліція; діяльність органів станового представництва, як правило, припиняється.

АБСТРАКЦІОНІЗМ, напрям у мистецтві ХХ ст.; творчий метод абстрактного (безпредметного, нефігуративного) мистецтва, пов'язаний з відмовою від зображення форм реальності. Розвивався двома основними напрямками: 1) прагнення до гармонізації безформних барвних поєднань; 2) створення геометричних абстракцій. Перший напрям довів до логічного завершення пошуки *експресіонізму** й *фовізму** у галузі «звільнення» кольору від форм реальності і надання йому самостійної «духовної цінності»; другий розвивався по шляху створення нових типів художнього простору через поєднання геометричних форм, барвних площин, ліній. Споконвіку безпредметна творчість існувала у вигляді орнаменту або нон-фініто (незавершений з різних причин, переважно позаестетичних, твір мистецтва), але тільки в новітній історії оформилася в особливу естетичну програму.

АБСУРДУ ТЕАТР («антитеатр», «антип'еса»), один напрямів *авангардизму** 1950-60-х рр., творці якого, відображаючи духовну атмосферу, породжену наслідками *Другої світової війни** і ядерним протистоянням, вважали буття ірраціональним й алогічним: у цьому світі людина приречена на самотність, страждання і смерть. Абсурдну реальність належало відображати відповідними драматургічними засобами, тому представники «антитеатру» відкинули традиційну техніку, відмовившись від психологічної правдоподібності, причинно-наслідкового зв'язку між епізодами і лінійного сюжету. Сценічна дія, пародіюючи дійсність, одержує форму *фарсу**, не пояснюючи, не аналізуючи абсурду, а наочно демонструючи його. Людина і людське існування втілюються в п'єсах символічно, жанр притчі узаконює відсутність вказівок на час і місце дії. Плутоаному, суперечливому мисленню персонажів відповідає фрагментарність тексту. Репліки в діалогах ніяк не зв'язані: це, по-суті, монологи — ніхто нікого не чує, кожен говорить лише про себе. Кліше повсякденної мови, постійно повторювані слова й вирази підкреслюють рутину і смертельну монотонність життя.

АВАНГАРДИЗМ, об'єднавча назва художніх течій ХХ ст., що відійшли від класичної традиції, вбачаючи у зламі встояних естетичних принципів, способів побудови художньої форми основний шлях досягнення мистецтвом свого призначення. Авангардизм є наслідком динаміки науково-технічного прогресу, що змінює образ сучасного світу, утвердження масових явищ, відродження міфу і загальної ідеологізації суспільно-політичного й культурного життя. Він завжди прагнув у найбільш гострій та оригінальній формі виразити нові естетичні ідеї, нові філософські уявлення про людину і світ мовою мистецтва. Незважаючи на елітарний характер авангардизму, його відкриття активно використовуються традиційним мистецтвом і масовою культурою.

Агіографія («Життя святих»), жанр християнської літератури, біографії духовних і світських осіб, канонізованих церквою. Оповідь розгортається за схемою: походження святого, народження й виховання, діяння й чудеса, праведна кончина, порівняння з іншими подвижниками. Агіографічним творам властиві стандартні мотиви (народження від благочестивих батьків, байдужість до дитячих забав тощо), наявність яких пояснюється тим, що життя святих є не стільки біографією, скільки описом шляху святого до спасіння, і тому саме описання життя стає узагальнено-типовим.

Азіанізм, напрям у літературі Античності, що поширився в епоху еллінізму з підвищенням ролі риторики у шкільній освіті. Шкільна риторика, позбавлена гострого змісту політичної бо-

ротьби, культивувала урочисте панегіричне красномовство на честь обожненого монарха, а також ораторські вправи на обрану тему. Прихильники азіанізму, далекі від життя, прагнули до формальних ефектів: слухових, що досягалися завдяки майстерному розміщенню слів, і емоційних — через застосування високої патетики й пишномовності. У цілому азіанізму притаманна орнаментальна перевантаженість мови і затемнення смислу. Азіанізм став основою панегіричного красномовства.

АКАДЕМІЗМ, напрямок в образотворчому мистецтві, що склався в художніх академіях XVI—XIX ст., представники якого додержувалися зовнішніх форм класичного мистецтва Античності й Ренесансу, насаджували умовні ідеалізовані образи, далекі від життя сюжети, абстрактні норми краси.

Алегорія, представлення абстрактної ідеї (поняття) за допомогою образу. Зміст алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначний і відокремлений від образу; зв'язок між значенням і образом установлюється за подібністю (лев — сила, влада чи царственість). Як троп алегорія використовується в байках, притчах, мораліте; в образотворчих мистецтвах виражається певними атрибутами (правосуддя — жінка з вагами).

Альбійоїці, учасники єретичного руху в Південній Франції XII—XIII ст., прихильники вчення катарів. Виступали проти догматів католицької церкви, церковного землеволодіння і десятини. До альбійоїців примкнула частина місцевої знаті. Засуджені Вселенським собором 1215 р., були розгромлені в Альбійоїських війнах. Назва утворилась від міста Альби в Тарнському департаменті і розповсюдженої в південній Франції церковної секти, що засвоїла релігійні принципи катарів і їх пізніших послідовників — вальденсів. Прихильники цього напрямку з'явилися ще на початку XI ст. і взагалі вважалися спадкоємцями маніхеїв. Вони проповідували апостольське християнство і вели просте, строго моральне й замкнене життя.

АМОРАЛІЗМ (імморалізм), заперечення моральних підвалин і загальноприйнятих норм поведінки в суспільстві, нігілістичне ставлення до всяких моральних принципів.

АМПІР, стиль в архітектурі і декоративному мистецтві першої третини XIX ст., що завершив розвиток *класицизму**. Масивні лапідарні, підкреслено монументальні форми і багатий декор (військові емблеми, орнамент), опора на художню спадщину імператорського Риму, давньогрецької архаїки, Стародавнього Єгипту служили втіленню ідей державної могутності і військової сили. Стиль ампір склався в період імперії Наполеона I у Франції, де його відрізняла парадна пишнота меморіальної архітектури і палацевих інтер'єрів.

Анабаптисти, учасники радикального сектантського руху епохи *Реформації** XVI ст., головним чином в Німеччині, Швейцарії, Нідерландах. Вимагали повторного хрещення у свідомому віці (звідки назва руху: анабаптисти — перехрещенці), заперечували церковну ієрархію, засуджували багатство, закликали до запровадження спільності майна. Брали участь у Селянській війні 1524-1526 рр., утворили Мюнстерську комуну 1534-1535 рр. і були розгромлені. Окремі елементи вчення анабаптистів перейшли в догматику деяких протестантських сект.

Анафема, у християнстві церковне прокляття, відлучення від церкви.

Анахоретство, пустельництво, відлюдництво, самотність. Анахорети — це люди, що покинули світ переважно з релігійних мотивів; вони живуть у відокремлених і пустельних місцевостях, по можливості цураючись усякого спілкування з іншими.

АНГЛІЙСЬКА БУРЖУАЗНА РЕВОЛЮЦІЯ, соціально-політичний переворот 1640-1660-х рр. у Великій Британії. В ході Першої (1642-1646) і Другої (1648) громадянських воєн між прихильниками парламенту і роялістами створена Олівером Кромвелем армія завдала вирішальні поразки королівській армії Карла I Стюарта. Король був страчений (1649); проголошена республіка. Панівне становище в ній зайняли індепенденти, що розгромили рухи левеллерів і диггерів, придушили визвольну боротьбу ірландського і шотландського народів. В 1653 р. була встановлена військова диктатура — протекторат Кромвеля. В 1660 р. здійснена реставра-

ція Стюартів, що погодились визнати основні завоювання революції (у тому числі фактичне утвердження приватної власності на землю). Державний переворот 1688-1689 рр. («*Славна революція*») закріпив доступ буржуазії до державної влади й оформив її компроміс із землею аристократією.

АНГЛО-БУРСЬКА ВІЙНА 1899-1902, війна Великобританії проти бурських республік Південної Африки — Оранжевої вільної держави і Трансваалю. У результаті жорстокої війни обидві республіки були перетворені (1902) в англійські колонії. Досвід цієї війни був використаний армійськими колами різних країн. Тут уперше були застосовані такі досягнення військової техніки XIX ст., як бездимний порох, кулемети, розривні кулі дум-дум. Широке поширення з цього часу одержали розсипний стрій у ході атаки, захисний колір «хакі» в обмундированні солдатів, польовий телеграф, колючий дріт. Практика концтаборів для цивільного населення також бере початок у цій війні.

АНТИУТОПІЯ, жанр фантастики, заснований на вкрай песимістичних уявленнях про майбутнє людського суспільства, а також твір цього жанру.

АНТРОПОЛОГІЯ, наука, що вивчає обумовлене культурою функціонування суспільства в різних народів і на різних стадіях розвитку, а також розкриває активну роль людини як суб'єкта-творця соціокультурної реальності.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ, одна з найважливіших складових ідеології *гуманізму**, згідно якої людина, як істота дуалістична (матеріальна і духовна), є центр і вища мета світобудови.

АПОФАТИЧНА ТЕОЛОГІЯ («негативна теологія») прагне виразити сутність абсолютного потойбічного бога шляхом послідовного відкидання («заперечення») всіх стосовних до нього визначень як непорівнянних з його природою. Розроблялася у Візантії Григорієм Ниським і в «Ареопагітиках», у Середні віки — Миколаєм Кузанським. Часто доповнювалася катафатичною теологією, однак вважалася більш досконалім шляхом пізнання бога.

АРИСТОКРАТІЯ, вища, привілейована верства панівного класу, родовита знать. У Стародавній Греції й Римі аристократія вела своє походження від богів.

АРКАДІЯ, область у центральній частині Пелопоннесу (Греція). В античній літературі й мистецтві, а також пізніше (головним чином у пасторалях XVI—XVIII ст.) зображувалася райською країною з патріархальною простотою нравів. У переносному значенні — щаслива країна.

Аскеза (грец. вправа), сукупність форм і методів самообмеження і самоконтролю. Ті чи інші види аскези існують у більшості релігій і сект. У деяких з них склався особливий різновид аскетичних практик, що іноді переходять у крайні форми виснаження плоті, аж до свідомого доведення себе до смерті.

АТРИУМ, закритий внутрішній двір у середині давньоримського житла, до якого виходили інші приміщення. У центрі був басейн (імплувій), над ним отвір (комплувій) для стоку дощової води.

Аттицизм, течія в літературі еллінізму II—I ст. до н.е., що виникла як реакція на *азіанізм** і виявилась в орієнтації на архаїчну мову і культуру з їх прозорістю стилю і ясністю думки, зокрема, на творчість Лісія й Фулідіда. Внаслідок цього виникає дуалізм письмової і живої мови, що зберігся у пізніші періоди історії культури Греції й Візантії.

АУТОДАФЕ, урочисте оголошення вироку інквізиції в католицьких країнах, а також саме виконання вироку (головним чином публічне спалення). Перше аутодафе відноситься до XIII ст., останнє відбулося у 1826 р. у Валенсії.

АФЕКТ, бурхлива короточасна емоція (напр., гнів, жаж), що виникає, як правило, у відповідь на сильний подразник.

Б.

Базиліка, витягнута, прямокутна в плані будівля, розділена усередині подовжніми рядами колон або стовпів на декілька (звичайно 3 або 5) частин (нефів), що мають самостійні перекриття. Середній головний неф завжди вищий бічних, верхня частина його стін, прорізана вікнами, виступає над дахами бічних нефів. Перед входом базиліки — поперечний притвор (або нартекс), а в протилежному кінці середнього, більшого нефа — напівкруглий виступ (апсида), крита напівкуполом. Спочатку базиліки мали відкрите дерев'яне кроквяне перекриття, у більш пізніх застосовувалося склепінне. У Стародавньому Римі базиліки призначалися для судових засідань і торгових угод. Надалі базиліка стала одним з головних типів християнських храмів, одержавши широке розповсюдження у візантійській, сирійській, романській і готичній архітектурі; застосовувалася також і в архітектурі Ренесансу й Бароко.

БАРОКО, напрямок і стиль в європейській культурі кінця XVI—XVIII ст., що сформувався в умовах руйнування феодального укладу життя як розвиток і антитеза Ренесансу. Основні ознаки Бароко — химерність і пишність форм, спотворення класичних пропорцій, ефекти розширення й ущільнення простору, оптичний обман, екзальтація, контрастність, динамічність образів. Прийоми ці покликані були здійснювати емоційний вплив на глядача в суспільній атмосфері світоглядної розгубленості і втрати ціннісних орієнтирів. Для бароко характерне тяжіння до ансамблю й синтезу мистецтв, взаємопроникнення архітектури, скульптури і живопису, прагнення до суміщення реальності та ілюзії.

БІДЕРМЕЄР, напрямок у німецькому й австрійському мистецтві 1810-40-х рр., в якому відобразилися уявлення і смаки бюргерсько-міщанського середовища. Архітектура і декоративне мистецтво бідермеєра переробляли форми ампіру в дусі інтимності і домашнього затишку. Для живопису бідермеєра (Г.Ф. Керстінг, Л. Ріхтер, К. Шпіцвег у Німеччині, М. Швінд, Ф. Вальдмюллер в Австрії) характерне тонке, ретельне зображення інтер'єру, природи, побутових деталей.

БІСНАЦІОНАЛЕ БЬСНАЦІОНАЛЕ, захід, що проводиться регулярно раз у два роки, наприклад, виставка, кінофестиваль.

БІТНИКИ, літературний і молодіжний рух у США і частково в Західній Європі середини 1950-х — поч. 60-х рр. Проголошували добровільну бідність, бродяжництво, еротичну свободу, анархічний гедонізм, відчуженість від соціальних проблем, захоплення дзен-буддизмом. Письменники-бітники (Дж. Керуак, А. Гінзберг, Л. Ферлінгетті) тяжіли до безсюзетності, вільного вірша, метафоричної мови, шокуючої лексики, імпресіоністичності й натуралістичності описів.

БОГИ, клас наймогутніших надприродних істот, які персоналізували найважливіші стихії або соціальні функції, були творцями світу й людей.

БУРЖУАЗІЯ, суспільний клас власників капіталу, що одержують доходи в результаті торгової, промислової, кредитно-фінансової та ін. підприємницької діяльності. Виникла в умовах традиційного (феодального й ін.) суспільства, у результаті революцій і реформ XVI—XX ст. набула значного економічного й політичного впливу, сприяла утвердженню індустріального суспільства й ринкової економіки, цінностей лібералізму й демократії. Сучасна буржуазія в розвинених країнах включає: велику фінансову і промислову буржуазію, до якої примикає вищий прошарок чиновництва і політиків; значний прошарок середньої буржуазії, що сполучає володіння капіталом і підприємницькі функції; дрібну буржуазію. У країнах, що розвиваються, формування різних груп буржуазії зв'язане з процесом модернізації суспільства. У країнах, де був встановлений соціалістичний режим, буржуазія була ліквідована як клас. У ряді таких країн в процесі становлення ринкової економіки і громадянського суспільства відроджується соціальний прошарок приватних власників і підприємців.

БУФОНАДА, у цирку, на естраді, у театрі — підкреслене зовнішнє комічне перебільшення, іноді окарикатурення персонажів (дій, явищ).

В.

ВАКХАНДЛІІ, в епоху Античності свята на честь Діоніса (Вакха), які з II ст. до н.е. набули характеру *орґій**.

«ВЕЛИКА ДЕПРЕСІЯ», найбільш тривала економічна криза в історії індустріальних країн. Почалася після «чорної п'ятниці» — краху котирувань акцій на Нью-Йоркській біржі 25 жовтня 1929 р. Вартість акцій упала на 90%, масове розорення дрібних вкладників у США відразу ж позначилося на торгівлі і промисловості. Криза швидко поширилася на інші країни, у першу чергу Великобританію і Німеччину, зв'язаних взаємними фінансовими зобов'язаннями зі США. Подолання кризи відбулося у середині 1930-х рр. завдяки різкому зростанню виробництва зброї і впровадженню елементів планового господарства.

ВЕЛИКА ФРАНЦУЗЬКА БУРЖУАЗНА РЕВОЛЮЦІЯ 1789-1799 рр., найбільший соціальний переворот Нового часу. Передумови революції були пов'язані з розвитком капіталістичного укладу в надрах «старого порядку». Безпосередньо причиною перевороту стало банкрутство держави, що виявилась нездатною розплатитися з боргами без відмови від системи архаїчних привілеїв, заснованої на знатності, родових зв'язках. У пошуках виходу з фінансового тупика Людовік XVI змушений був піти на скликання Генеральних штатів, що не збиралася з 1614 р. Відмовившись обговорювати деталі, депутати проголосили себе Національними зборами і вирішили ігнорувати королівський указ про свій розпуск. Незабаром, назвавши себе Установчими, Збори приступили до вироблення конституційних основ нового політичного порядку. Загроза їх розгону викликала повстання у Парижі.

14 липня 1789 р. була штурмом узятая фортеця-в'язниця Бастилія, символ абсолютизму. Цей день вважається датою початку революції. Після цього країною прокотилася хвиля «муніципальних революцій», в ході яких створювалися нові виборні органи місцевого управління. Формувалася армія революції — національна гвардія, на чолі якої став Лафайєт. Спалахнули хвилювання й на селі: селяни палили замки, знищували документи феодального права і сеньйоріальні архіви. Установчі збори на нічному засіданні 4 серпня, названому «ніччю чудес», оголосили про «повне знищення феодального порядку» і скасування деяких найбільш одіозних сеньйоріальних прав. Інші повинності селян підлягали непосильному для них викупу. Принципи нового громадянського суспільства були закріплені в «Декларації прав людини і громадянина», яка послужила преамбулою до тексту конституції, вироблення якого продовжувалося до вересня 1791 р. На першому етапі революції влада опинилася в руках тієї частини дворянства і буржуазії, яка мала фінансові претензії до королівської влади і прагнула задовольнити їх за будь-яку ціну. Політичне керівництво країною здійснювалося в той час утрупованням фейянів.

Самим знаменитим з т.зв. «патріотичних товариств» став Якобінський клуб, який через розгалужену мережу філій у провінції спонукав політизацію значної частини населення. Небувалою значення набула журналістика: «Друг народу» Ж.П. Марата, «Папаша Дюшен» Ж. Ебера й інші газети знайомили читачів зі складною палітрою політичної боротьби. Король зберіг статус глави держави, але перебував у Парижі фактично на правах заручника. 21 червня 1791 р. він намагався разом з родиною таємно втекти в Нідерланди, але був упійняний і затриманий у містечку Варенн. «Вареннська криза» скомпрометувала конституційну монархію. 17 липня на Марсовому полі в Парижі була розстріляна масова маніфестація, що вимагала зречення Людовика XVI. Намагаючись врятувати монархію, Збори дозволили королю підписати прийнятну конституцію і, вичерпавши свої повноваження, розійшлося. Та ж «Вареннська криза» послужила сигналом до утворення коаліції європейських держав проти революційної Франції.

У нових Законодавчих зборах фейяни були відтиснуті на другий план жирондистами, що виїшли з надр Якобінського клубу. З ними пов'язані такі віхи в історії революції, як ліквідація феодального апарного законодавства, оголошення війни монархічній Європі, проголошення республіки, боротьба за відділення церкви від держави, за рівноправність жінок, релігійних, національних і расових меншостей. Однак, неминуча для кожної революції розруха, інфляція, ріст дорожніх витрат викликали протест населення. 21 вересня 1792 р. законодавча влада перейшла до Конвенту, в якому з жирондистами суперничали монтаньяри на чолі з М. Робесп'єром. Війна вимагала все нових сил і призов в армію 300 тис. чоловік, декретований Конвентом у лютому 1793 р., викликав невдоволення в ряді департаментів і послужив приводом до початку Вандеї, кровопролитної селянської війни на заході Франції, а також до повстань на південному сході, в Тулоні і Марселі. Все це спричинило падіння партії жирондистів і загибель її вождів. Встановилася *Якобінська диктатура**, що вершила долі країни і народу до кінця липня 1794 р.

У вересні 1794 р. був прийнятий декрет про відокремлення церкви від держави. Не припинялися конфіскації і розпродаж емігрантських маєтків. Влітку 1795 р. республіканська армія генерала Л. Гоша розгромила сили заколотників — шуанів і роялістів, що висадилися у Бретані. 5 жовтня 1795 р. республіканські війська Наполеона Бонапарта придушили роялістський заколот у Парижі. У політиці угруповань, що змінювалися при владі (термідоріанці, Директорія) все більшого розмаху здобувала боротьба з народними масами. Широкомасштабна зовнішня агресія — Наполеонівські війни в Італії, Єгипті і т.д. — захищала термідоріанську Францію і від загрози реставрації старого порядку, і від нового піднесення революційного руху. Революція завершилася 9 листопада (18 брюмера) 1799 р. встановленням «твердої влади» — диктатури Наполеона.

ВЕРИЗМ, реалістичний напрямок в італійській літературі (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Делледа), опері (П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні), образотворчому мистецтві (скульптор В. Вела, живописець Дж. Пелліцца) кінця XIX — початку XX ст., близький до *натуралізму**. Для веризму характерний інтерес до побуту бідняків, особливо селян, увага до переживань героїв, гострі драматичні колізії, підкреслено емоційний стиль.

ВЕРСАЛЬСЬКИЙ МИРНИЙ ДОГОВІР 1919 р., договір, що завершив Першу світову війну. Підписаний у Версалі 28 червня державами-переможцями — США, Британською імперією, Францією, Італією, Японією, Бельгією й ін., з одного боку, і переможеною Німеччиною — з іншого. Умови договору були вироблені на Паризькій мирній конференції 1919-20 рр. Німеччина передавала Франції Ельзас і Лотарингію (у границях 1870), Бельгії — округи Мальмеді і Ейпен, Польщі — Познань, частину Помор'я та інші території Західної Пруссії. Німецька частина лівобережжя Рейну і смуга правого берега шириною 50 км підлягали демілітаризації. Колонії Німеччини були поділені між головними державами-переможцями. Суходільна армія країни була обмежена 100 тис. чоловік, установлені також інші обмеження в озброєннях. Німеччина зобов'язалася платити репарації. Невід'ємною частиною Версальського мирного договору був статут Ліги Націй.

ВЕСТАЛКИ, у Стародавньому Римі жриці богині Вести, що підтримували в її храмі священний вогонь. Обиралися з дівчаток знатних сімей, повинні були служити богині 30 років, дотримуючи обітницю безшлюбності. Весталок, що порушили обітницю, живими закопували в землю.

ВІТРАЖ, орнаментальна або сюжетна декоративна композиція (у вікні, дверях, у вигляді самостійного панно) із скла або іншого матеріалу, що пропускає світло. Кольорові вітражі у вікнах (наприклад, в готичних соборах) створюють гру забарвленого світла в інтер'єрі.

ВОДЕВІЛЬ, різновид «комедії положень» з піснями-куплетами, романсами і танцями. Виник у Франції; з початку XIX ст. одержав загальноєвропейське поширення.

«ВТРАЧЕНЕ ПОКОЛІННЯ», часто уживане визначення покоління письменників, що дебютували після Першої світової війни й у творах яких відбулося розчарування в цивілізації і втрата просвітительських ідеалів, загострені трагічним досвідом війни. Вираз приписується Гертруді Стайн; використане Е. Хемінгуейм в епіграфі до роману «І сходить сонце» (1926). Тема «втраченого покоління» перейнята пафосом стоїчного песимізму в Хемінгуея, Дж. Дос Пассоса, В. Фолкнера, Е. М. Ремарка, Р. Олдінгтона, Ф. С. Фіцджеральда.

Г.

ГАЛЛІКАНСТВО, релігійно-політичний рух (з XIII ст.), прибічники якого домагалися автономії, більшої незалежності французької католицької церкви від папства.

ГЕГ, у кіно або на естраді комічний трюк, жарт без слів, виражений візуальними засобами.

ГЕДОНІЗМ, напрямок в етиці, що вважає насолоду, задоволення вищою метою людського життя й основним мотивом людської поведінки.

ГЕТЕРА, у Стародавній Греції освічена незаміжня жінка, звичайно з артистичними здібностями, що провадить вільний, незалежний спосіб життя. Пізніше гетерами називалися також повії.

Гілозоїзм, філософське вчення про загальну одушевленість матерії.

ГЛОБАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, сучасні проблеми існування й розвитку людства у цілому. У XX ст. людина зіткнулася з проблемами, від вирішення яких залежить доля усієї цивілізації. Ці проблеми названі глобальними (від лат. *globus* — земля куля), тобто планетарного масштабу. До першочергових з них відносяться: 1) подолання екологічної кризи, пов'язаної з катастрофічними наслідками людської діяльності (забруднення довкілля, зменшення озонового шару атмосфери, парниковий ефект, що виник внаслідок підвищення вмісту вуглекислого газу у повітрі тощо); 2) відвернення війни із застосуванням зброї масового знищення (термоядерної, хімічної, біологічної), створення без'ядерного ненасильницького світу; 3) подолання голоду, злиднів, неписьменності, розриву у рівні життя між багатою Північчю і бідним Півднем; 4) пошукування нових джерел сировини, забезпечення подальшого розвитку економіки, відвернення негативних наслідків науково-технічної революції.

ГОТИЧНИЙ РОМАН, роман таємниць і жахів — явище англійської літератури XVIII—XIX ст., що зіграло роль сполучної ланки між віком Просвітництва і періодом *романтизму**. Готичний роман виник як реакція на світорозуміння й естетику європейської *Просвітництва**. Своє визначення жанр одержав у зв'язку з особливим інтересом його авторів до «готики» Середньовіччя, як вони її розуміли, тобто — до уявлення про світ як арену споконвічного боріння конфронтуючих початків — добра і зла, небесного й інфернального, Бога і диявола, а також у зв'язку зі звертанням до умовно-готичного обрамлення дії, що, як правило, розгортається в середньовічних замках, монастирях, церквах і каплицях, підземеллях і т.п., на фоні похмурих, часом екзотично «східних» ландшафтів, що надає оповіданню лиховісний і загадковий колорит. Першовідкривачем жанру справедливо вважається Х. Уолпол, автор канонічного «Замку Отранто» (1765). До видатних зразків «готичного» роману відносяться «Ватек: Арабська казка» (1782) В. Бекфорда (1760-1844), «Роман у лісі» (1791), «Удольфські таємниці» (1794) й «Італієць» (1797) Анни Радкліф, «Чернець» (1795-96) М. Г. Льюїса, «Сент-Леон» (1799) і «Манделл» (1817) В. Годвіна і «Мельмот Блукач» (1820) Ч. Р. Метьюріна. У цілому ж у 1760-1820-х рр. в Англії побачили світ сотні готичних романів.

ГРІЗАЙЛЬ, живопис, виконаний відтінками одного кольору, звичайно сірого або коричневого.

ПРОТЕСК, вид художньої образності, що узагальнює і загострює життєві відносини за допомогою вигадливого і контрастного сполучення реального і фантастичного, правдоподіб-

ності і карикатури. Різко зміщаючи форми самого життя, створює особливий художній світ, якого не можна розуміти буквально або розшифрувати однозначно, як в *алегорії**: гротеск спрямований до цілісного і багатогранного вираження основних, кардинальних проблем людського життя.

Гуманізм ренесансний течія філософської, культурологічної й суспільної думки XIV-XVI ст., яка проголосувала вищою цінністю Всесвіту людину та її благо, вважаючи, що кожна людина має право вільно розвиватись як особистість, реалізуюча свої здібності.

ГУСИТИ, прихильники антикатолицького і національного руху в Чехії (почасти в Словаччині) у першій половині XV ст., послідовники вчення Яна Гуса (1371-1415). Натхненник народного руху в Чехії проти німецького засилля і католицької церкви, він засуджував торгівлю індульгенціями, вимагав повернення до принципів раннього християнства, зрівняння в правах мирян з духівництвом. В гуситському русі розрізнялися два основних напрямки: таборити і чашники. Боротьба гуситів з католицькою церквою і німецьким засиллям в Чехії привела до серії гуситських воєн 1419-1437 років. Феодално-католицькі сили на чолі з папою Мартіном V й імператором Сигізмундом I здійснили у 1420-1431 рр. п'ять походів на Чехію, але вони були відбиті гуситами, військові сили яких очолював Ян Жижка (1360-1424). У 1433 р. чашники об'єдналися з імператорськими військами і в 1434 р. розгромили таборитів, остання фортеця яких (Сіон) упала в 1437 р.

Д.

ДАДАЇЗМ, авангардистський напрям у мистецтві XX ст., що виник під час Першої світової війни як протест проти її жахів, соціальних й естетичних цінностей, що її оправдовують й освячують. Для дадаїзму характерне повне заперечення традиціоналізму й умовностей у мистецтві, що виражається в застосуванні навмисно алогічних, абсурдних виразних засобів. Історія дадаїзму нерозривно пов'язана із скандальними витівками — малюванням карлючок на парканах і стінах, творенням псевдокреслень, комбінуванням випадкових предметів, спалюванням загальноовизнаних художніх цінностей. У 1920-і рр. дадаїзм у Франції злився із *сюрреалізмом**, у Німеччині — з *експресіонізмом**.

ДАРВІНІЗМ, теорія еволюції (історичного розвитку) органічного світу Землі, заснована на поглядах англійського природознавця Чарльза Дарвіна (1809-1882). Рушійними силами еволюції, по Дарвіну, є спадкоємна мінливість і природний добір. Мінливість є основою утворення нових ознак у будові і функціях організмів, а спадковість закріплює ці ознаки. У результаті боротьби за існування відбувається переважно виживання й участь у розмноженні найбільш пристосованих особин, тобто природний добір, наслідком якого є виникнення нових видів. При цьому істотно, що пристосованість організмів до навколишнього середовища має відносний характер. Незалежно від Дарвіна до близьких висновків прийшов англійський природодослідник Альфред Уоллес (1823-1913). У 1920-30-і рр. сформувалася так звана синтетична теорія еволюції, що об'єднала класичний дарвінізм і досягнення генетики. Як цілісне матеріалістичне вчення дарвінізм зробив переворот у біології, підірвав позиції креаціонізму і віталізму, зробив у другій половині XIX ст. величезний вплив на природничі і суспільні науки, культуру в цілому.

«Дворянство мантиї», у Франції нове дворянство, що формувалось із середовища багатой і впливової міської верхівки — патриціату й купецтва — шляхом купівлі цими останніми дворянських титулів і державних посад.

ДЕЇЗМ, релігійно-філософська доктрина, що визнає Бога як світовий розум, що сконструював доцільну «машину» природи і дав їй закони й рух, але відкидає подальше втручання Бога в саморух природи (тобто «промисел Божий», чудеса і т.п.) й не допускає інших шляхів

до пізнання Бога, крім розуму. Одержав поширення серед мислителів Просвітництва, зіграв значну роль в розвитку вільнодумства в XVII—XVIII ст.

ДЕКАДЕНТИСТВО («занепадництво»), назва течії в літературі і мистецтві кінця XIX — поч. XX ст., яка характеризується опозицією до загальноприйнятої «міщанської» моралі, культом краси як самодостатньої цінності, що нерідко супроводжується естетизацією гріха і пороку, амбівалентними переживаннями відразі до життя і витонченої насолоди ним і т.д. (французькі поети Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо й ін.; журнал «Декадент», 1886-1889). Поняття декадансу — одне з центральних у критиці культури Ф. Ніцше, що пов'язував декаданс зі зростанням ролі інтелекту й ослабленням споконвічних життєвих інстинктів, «волі до влади».

ДЕМАГОГІЯ, вплив на почуття, інстинкти, свідомість людей, розпалення пристрастей для досягнення яких-небудь, звичайно політичних, цілей, засноване на навмисному перекрученні фактів; пишномовні міркування, що прикривають які-небудь корисливі цілі.

ДЕМІУРГ, початково міфологічний персонаж, що створює елементи світобудови, космічні і культурні об'єкти, людей, переважно шляхом виготовлення — подібно ремісникові. Згодом деміург зливається з образом універсального бога-творця, що творить *Космос** не тільки шляхом виготовлення, але й за посередництвом магічних перетворень чи словесного означення предметів.

ДИСКРЕТНІСТЬ, переривчастість; протиставляється безперервності. Наприклад, дискретна зміна якої-небудь величини в часі — зміна, що відбувається через деякі проміжки часу (стрибками).

ДИСКУРСИВНИЙ, розумовий, понятійний, логічний, опосередкований (на відміну від почуттєвого, споглядального, інтуїтивного, безпосереднього).

ДІАЛЕКТИКА, у Старожитності й Середньовіччі — критичний аналіз загальноприйнятих думок і поглядів, а також спростування тези противника шляхом «зведення до абсурду».

ДІГГЕРИ (копачі), представники крайнього лівого крила в *Англійській буржуазній революції**. Вперше назва «діггери» з'явилася в ході селянського повстання 1607 р. в центральній Англії. Як ідеологічна і соціально-політична течія діггери виділилися у 1647-1648 рр. з руху *лєвеллерів**. Самі діггери називали себе «істинними лєвеллерами». В роки революції вони виражали інтереси сільської і міської бідноти, особливо безземельного і малоземельного селянства.

ДОДЕКАФОНІЯ, метод творення музики, що виник у XX ст. Розроблений австрійським композитором А. Шенбергом. Музична тканина твору, написаного в техніці додекафонії, виводиться з так званої серії — певної послідовності 12 звуків різної висоти, що включає всі тони хроматичного звукоряду, жоден з яких не повторюється. Створюючи серію, композитор повинен був виконати дві умови: 1) звуки в серії не можуть повторюватися; 2) між ними не повинно виникати взаємного притягнення (гармонії). Таким чином, звуки в додекафонічній системі не утворюють ні ладу, ні тональності, тому на її основі створюється атональна музика, в якій немає чітких різниць між консонансами й дисонансами і всі співзвуччя є досить різкими і незвичними для слуху. Важливим елементом серійної техніки є *поліфонія**. Додекафонічна система змушує композитора мати справу не стільки з темами і мелодіями, скільки із звуковими формулами, які він комбінує способами, немислимыми для традиційної музики. Це, однак, зовсім не применшує можливостей для пристрасно емоційної творчості. Багато творів, написаних згідно цієї системи, несуть у собі пронизливу яскравість звукових барв, властиву експресіонізму. Більше того, додекафонія дозволила знайти нові мелодичні та гармонічні нюанси, здатні передати найскладніші стани людської психіки, несвідомі передчуття й невиразні емоції.

ДОМІНІКАНЦІ, неофіційна назва ордену братів-проповідників, заснованого іспанцем св. Домініком (1170-1221) і затвердженого папою Гонорієм III у 1216 р. Це перший з чотирьох го-

ловних орденів жєбручих братів, що сполучає чернече споглядальне життя зі священницькою діяльністю у миру. Він був створений для боротьби з єресями (особливо *альбігойцями**). У молитві, аскетичному й апостольському способі життя Домінік бачив засоби набуття святості — головної умови успішної проповіді. Домініканці завжди зосереджували свої зусилля на теології, викладанні і проповіді, з особливою увагою до теології Фоми Аквінського (1225-1274), одного з найвідоміших членів ордену.

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА 1939-45, розв'язана Німеччиною, Італією і Японією. 1 вересня 1939 р. Німеччина вторглась у Польщу. Великобританія і Франція 3 вересня оголосили Німеччині війну. У квітні — травні 1940 р. німецько-фашистські війська окупували Данію і Норвегію, Бельгію, Нідерланди, Люксембург, а потім через їхню територію вдерлись у Францію (капітулювала 22 червня; наприкінці червня в Лондоні був створений комітет Вільної, з липня 1942 р. — Воюючої Франції). 10 червня 1940 р. у війну на боці Німеччини вступила Італія. У квітні 1941 р. Німеччина захопила територію Греції і Югославії. 22 червня 1941 р. Німеччина напала на Радянський Союз. Разом з нею виступили Угорщина, Румунія, Фінляндія, Італія. На радянсько-німецькому фронті перебувало від 62 до 70% діючих дивізій Німеччини. Розгром противника в Московській битві 1941-42 рр. означав зрив гітлерівського плану «блискавичної війни». Улітку 1941 р. був покладений початок створенню антигітлерівської коаліції.

7 грудня 1941 р. нападом на Перл-Харбор Японія розв'язала війну проти США. 8 грудня США, Великобританія й інші країни оголосили війну Японії. 11 грудня Німеччина й Італія оголосили війну США. Наприкінці 1941 — початку 1942 р. Японія захопила Малайзію, Індонезію, Філіппіни, Бірму, створила загрозу вторгнення в Австралію. На радянсько-німецькому фронті в результаті літнього наступу 1942 р. німецько-фашистські війська вийшли на Кавказ і до Волги. Перемоги Червоної Армії в Сталінградській битві 1942-43 рр. і Курській битві 1943 р. привели до остаточної втрати нацистами стратегічної ініціативи. До травня 1943 р. англо-американськими військами була звільнена Північна Африка. У липні — серпні 1943 р. англо-американські війська висадилися на о. Сицилія. 3 вересня 1943 р. Італія підписала акт про капітуляцію. На Тегеранській конференції 1943 р. була визнана першорядна важливість відкриття II Фронту в Європі шляхом висадження англо-французьких військ у Північній Франції.

У 1944 р. Червона Армія звільнила майже всю територію Радянського Союзу. 6 червня 1944 р. західні союзники висадилися у Франції, відкривши в такий спосіб II Фронт у Європі, і у вересні 1944 р. при активній підтримці сил французького Опору очистили від фашистських окупантів майже всю територію Франції. Радянські війська із середини 1944 р. почали звільнення країн Центральної і Південно-Східної Європи, що було за участі патріотичних сил цих країн довершено навесні 1945 р. У квітні союзними військами були звільнені Північна Італія і райони Західної Німеччини. На Кримській конференції 1945 р. були погоджені плани остаточного розгрому Німеччини і Японії, а також принципи післявоєнного устрою світу.

2 травня 1945 р. Червоною Армією був узятий Берлін. 8 травня представники німецького верховного командування підписали Акт про беззастережну капітуляцію. 11 травня Червона Армія закінчила Празьку операцію 1945 р. На Тихому океані американо-англійські збройні сили в 1944 р. опанували Маршалловими і Маріанськими островами, у 1945 р. — Філіппінами і японським островом Окінава. Американські ВПС скинули атомні бомби на японські міста Хіросіма (6 серпня 1945) і Нагасакі (9 серпня). 8 серпня 1945 р. СРСР оголосив війну і 9 серпня почав воєнні дії проти Японії, 11 серпня в наступ проти японських загарбників перейшла Народно-визвольна армія Китаю. Японія 2 вересня 1945 р. підписала акт про беззастережну капітуляцію.

В Другу світову війну було втягнуто 72 держави. У країнах, що брали в ній участь, було мобілізовано до 110 млн. чоловік. У ході війни загинуло до 62 млн. чол. (у тому числі понад 27 млн. радянських громадян).

Е.

Екзегетика, розділ теології, що займається тлумаченням біблійних текстів.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ, ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ (філософія існування), напрямок сучасної філософії, що виник після *Першої світової війни** у Німеччині, у період *Другої світової війни** у Франції, а після війни поширився в інших країнах. Центральне поняття — екзистенція (людське існування); основні модуси (прояви) людського існування — турбота, страх, рішучість, совість; людина прозирає екзистенцію як корінь своєї сутності в рубіжних ситуаціях (боротьба, страждання, смерть). Осягаючи себе як екзистенцію, людина знаходить свободу. Екзистенціальна свобода — це вибір людиною самої себе, своєї сутності, що накладає на неї відповідальність за все те, що відбувається у світі.

ЕКЗОГЕННИЙ, зовнішнього походження; у медицині – той, що походить від причин, що лежать поза організмом.

експресивність, Експресія, підвищена, підкреслена, загострена виразність у мистецтві для досягнення якої застосовуються незвичні, особливі художні засоби: деформація і дисгармонія у пластичних мистецтвах, різкі й ускладнені дисонанси в музиці та інше. Властива мистецтву різних епох і країн, але естетичною нормою стала в експресіонізмі* — одному з напрямів мистецтва авангардизму.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ, напрямок в літературі і мистецтві першої чверті ХХ ст., що проголосив єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини, а його вираження (*експресію**) — головною метою мистецтва. Прагнення до «експресії», загостреного самовираження, напруженості емоцій, протескної ламаності, ірраціональності образів, найбільш яскраво проявилось в культурі Німеччини й Австрії. У рамках експресіонізму виникли ранні зразки *абстракціонізму**; у ряду художників, насамперед німецьких, експресіонізм одержав яскраве антивоєнне й антиімперіалістичне забарвлення.

Екстаз, вищий ступінь захвату, наснаги, іноді на грані несамовитості.

ЕЛЕГІЯ, ліричний вірш, перейнятий смутком, для якого характерні інтимність, мотиви розчарування, нещасливої любові, самотності, тлінності земного буття, певна риторичність у зображенні емоцій. Також музична п'єса замисленого, скорботного характеру.

ЕНДОГЕННИЙ, внутрішнього походження; у медицині — той, що походить від причин, що знаходяться у внутрішньому середовищі організму.

ЕСТЕТИЗМ, захоплення ефектними зовнішніми формами на шкоду змістовній та ідейній стороні художнього твору.

ЕСТЕТИКА, 1) наука про прекрасне та його роль у житті людини і суспільства, про загальні закони художнього пізнання дійсності й розвитку мистецтва; 2) принципи відбору об'єктів навколишнього світу (а також форми і матеріалу) й надання їм художнього значення та дії. До сфери естетичного можна віднести ті об'єкти Всесвіту (природні, предметні, соціальні), які почуттєво сприймаються або виступають предметом неугілітарного самодостатнього споглядання і дають людині духовну насолоду в результаті конкретно-чуттєвої дії на її органи сприйняття. В епоху Античності естетика мала космологічний характер: просторово обмежений *Космос** характеризувався гармонійністю, пропорційністю і правильністю руху, що у ньому відбувався. Космос, структурно і ритмічно оформлений, вражаючий своєю величиною, виступав як втілення найвищої краси; усе ж інше наділялося красою лише у тому ступені, в якому воно наближалось до цієї абсолютної гармонії; створена ж людиною річ розглядалась як наслідування природі. Мистецтво теж трактувалось як наслідування природи (*мімесіс*), а ознака його довершеності вбачалась у відповідності художніх творів явищам природи, як їх натуральним прообразами.

Середньовічна естетика переробила античний ідеалізм в душі християнського спіритуалізму, згідно якого краса має божественне походження; зв'язок між внутрішнім і зовнішнім встановлювався нею на основі символічного уподібнення чуттєво-земного з надчуттєво-надприродним. Естетика Ренесансу мала в основі ідеалізоване уявлення про людину як про єдність раціонального і чуттєвого, як про вільну істоту з безмежними творчими можливостями; художнє мислення спирається на людське сприйняття і на почуттєво-реалістичну картину світу, що формується шляхом інтенсивних життєвих переживань, незалежно від їх релігійного і морального витлумачення; мистецтво трактується як наслідування природи, однак головна роль надається митцеві, котрий у своїй творчості наче «уподібнюється» Богу. В епоху Просвітництва естетичні уявлення спираються на переконання в існуванні об'єктивного «натурального порядку», що пізнається людським розумом і відповідає справжнім, незіпсованим бажанням людини; згідно цього соціокультурні відносини повинні бути приведені у гармонійну відповідність із закономірностями довколишньої і людської природи; завданням мистецтва є пошук краси й гармонії, як відображення цілісності і впорядкованості природи і суспільства, рівноваги раціонального і природного у людині; мистецтво для просвітителів — перш за все засіб утвердження антифеодальних моральних ідеалів «натуральної» людини.

ЕСХАТОЛОГІЯ, релігійне вчення про кінцеву долю Всесвіту і людини. Розрізняється індивідуальна есхатологія, тобто вчення про загробне життя одиначної людської душі, і всевітня есхатологія, тобто вчення про кінець Космосу та історії.

ЕТОС, неписаний кодекс загально визнаних правил поведінки соціальної верстви, стану, що дозволяє людині поводити себе таким чином, що інші люди визнають його поведінку достойною.

3.

ЗМОВА КАТІЛІНИ, підготовка антиреспубліканського перевороту з метою захоплення влади у Стародавньому Римі, що здійснювалась у 66-63 рр. до н.е. колишнім претором Катіліною, аристократом, який розтринькав свій родинний маєток. Він приваблював незадоволених обіцянкю касачі боргів. Змова була розкрита Цицероном.

1.

ІКОНОБОРСТВО, релігійно-політичний рух у Візантії у VIII — першій половині IX ст., що відкидав шанування ікон й моцнів як ідолопоклонство, ґрунтуючись на старозавітних заповідях («не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі, ...не поклоняйся їм і не служи їм», — Вих., XX, 4-5). Спираючись на цю тезу, імператори-іконоборці звинуватили монастирі (вплив і багатства яких багато в чому засновувався на культі святих, шануванні ікон і моцнів) у ересі, що дало привід здійснювати конфіскації, закривати обителі, а ченців насильно зараховувати до війська. Величезні скарби й земельні володіння таким чином перейшли до держави й фемної аристократії. Іконоборство було характерне також для радикальних напрямків протестантизму (насамперед кальвінізму) у ряді країн Західної Європи в епоху Реформації XVI—XVII ст. (Нідерланди, Німеччина, Франція, Англія); у результаті іконоборства були знищені тисячі пам'яток мистецтва (мозаїки, фрески, статуї святих, живописні вівтарі, вітражі, ікони й ін.). Спалювання ікон відбувалося і в роки розгулу войовничого державного атеїзму в СРСР.

ІМПЕРІАЛІЗМ, державна політика, спрямована на завоювання територій, колоній, установалення політичного чи економічного контролю над іншими державами. Імперіалізм сформувався у кінці XIX — на поч. XX ст. внаслідок утвердження вищої стадії розвитку *капіталізму** — монополістичної його форми, що характеризується виникненням великих промислових і банківських корпорацій, які встановлюють свій диктат у всіх сферах соціально-економічного,

політичного і культурного життя суспільства. Важливу роль здобуває фінансовий капітал, ринкова конкуренція доповнюється механізмами державного регулювання економіки. Складається стійка соціальна структура, в якій поряд з великими власниками і трудящими значне місце займає середній клас власників.

ІМПРЕСІОНІЗМ, напрямок у мистецтві кінця XIX — початку XX ст., що прагне до безпосереднього відтворення переживань, настроїв і вражень художника від постійно мінливого світу. Імпресіоністи внесли до мистецтва свіжість й безпосередність сприйняття життя, зображення миттєвих, наче випадкових рухів й ситуацій, позірну невірнізованість, фрагментарність композиції, неочікувані точки зору, ракурси, зрізи фігур. У пейзажному жанрі представники цього напрямку виробили послідовну систему пленеру, працюючи на відкритому повітрі, вони створювали відчуття виблискуючого сонячного світла, багатства барв природи, розчинення об'ємних форм у вібрації світла й повітря. Розклад складних тонів на чисті кольори (що накладались на полотно окремими мазками й були розраховані на оптичне змішування їх в оці глядача), кольорові тіні й рефлексії породжували незвичайно світлий і трепетний живопис. Живопису імпресіоністів притаманне майстерне володіння кольором, світлотінню, уміння передати строкатість, різнобарвність життя й радість буття. Цінуючи безпосередній погляд на життя, художники зображали його повним природної поезії, де людина перебуває у єдності з довкіллям, вічно змінним, вражаючим багатством й блиском чистих, яскравих фарб. Вдивляючись у природу, висвітлюючи колорит, користуючись різноманітною технікою дрібних, крапкових мазків, з багатством рефлексів, напівтонів, кольорових тіней і діленням кольорів на доповняльні, що змішувались лише в оці глядача при сприйнятті, вони зуміли передати непостійність оптичного враження, його миттєвість, що підкреслювалась трепетністю й нерівністю поверхні самого живопису, «змазаністю», нечіткістю контурів і фрагментарністю композиції.

ІНВЕКТИВА, різкий виступ проти кого-небудь або чого-небудь, викривальна промова; зневага, випад.

Інверсія, зміна нормального положення компонентів, розташування їх у зворотному порядку.

ІНДЕПЕНДЕНТИ, в період Англійської революції XVII ст. — політична партія, що виражала інтереси радикального крила буржуазії і нового дворянства.

Індульгенція, у католицькій церкві повне або часткове відпущення гріхів, а також свідоцтво про це. Широка торгівля індульгенціями (з XII—XIII ст.) стала засобом збагачення духовництва.

ІНЦІДЦІЇ, присвятні обряди первісного суспільства, пов'язані з переведенням юнаків і дівчин у віковий клас дорослих чоловіків і жінок.

ІНКВІЗИЦІЯ, у католицькій церкві XIII—XIX ст. особливі суди церковної юрисдикції, незалежні від органів і установ світської влади. В основному вели боротьбу з інакомисленням (єресями). Інквізиційний процес відрізнявся особливою системою доказів, суддя і слідчий сполучався в одному обличчі. Широко застосовувалися катування як найважливіше джерело одержання доказів. Засуджені звичайно приговорювались до спалення на багатті — *аутодафе**. В XVI—XVII ст. одне з основних знарядь *Контрреформації**. Особливо лютувала інквізиція в Іспанії.

ІНТУЇЦІЯ, збагнення істини шляхом безпосереднього її сприйняття без обґрунтування за допомогою доказу; суб'єктивна здатність виходити за межі досвіду через миттєве схоплення («осаяння») чи узагальнення в образній формі непізнаних зв'язків, закономірностей.

К.

КАЛОКАГАТІЯ, 1) у давньогрецькій філософії гармонійне сполучення зовнішніх (фізичних) і внутрішніх (духовних) достоїнств як ідеал виховання людини. 2) Естетичний ідеал духовного і фізичного начал людини, що склався в архаїчній Греції у середовищі аристократів-евпатридів і був засвоєний грецькою демократією. Цей принцип перебував у тісному зв'язку з агональним (змагальним) началом грецької цивілізації і зробив величезний вплив на вироблення канонів еллініського, а потім й елліністично-римського виховання й освіти. Ідеал калокатії особливо яскраво проявився в епоху класичної Греції у творчості Фідія, Поліклета, трагедіях Софокла.

КАМЕРА-ОБСКУРА, світлонепропущальна коробка (камера) з невеликим отвором у центрі однієї із стінок. Встановивши коробку отвором до якогось предмета, можна спостерігати на протилежній стінці його перевернуте зменшене зображення. До винайдення фотоапарату застосовувалась для точних натурних зарисовок.

КАПІТАЛ, створені людиною ресурси, використовувані для виробництва товарів і послуг, що приносять прибуток. Капітал виступає у вигляді грошового капіталу і реального капіталу: на рівні підприємства капітал — уся сума матеріальних благ (речей) і коштів, використовуваних у виробництві; поділяється на основний і оборотний. У марксизмі капітал — вартість, що приносить додану вартість у результаті експлуатації найманих робітників класом капіталістів. З точки зору соціальної антропології і культурології капітал — це соціальна властивість, здатна додавати тому, хто ним володіє, владу і вплив у даному конкретному суспільстві або соціальній групі. Він може виступати не тільки у формі матеріальних благ. Так, символічний капітал — це система «розпізнавальних знаків» (елементів «стилізації життя»), що служить маркіруванню соціальної позиції індивіда, свідчать про його належність до якоїсь престижної групи, спільноти чи верстви. Знання і культурні цінності, здібності до тієї чи іншої діяльності, отримані індивідом протягом життя, можна представити як культурний капітал. Колективна підтримка, яку той чи інший політичний діяч має в суспільстві — це політичний капітал. Те ж саме відноситься до імені, престижу, репутації.

КАПІТАЛІЗМ, тип суспільства, заснований на приватній власності і ринковій економіці. У різних течіях суспільної думки визначається як система вільного підприємництва, етап розвитку індустріального суспільства, а сучасна ступінь капіталізму — як «змішана економіка», «постіндустріальне суспільство», «інформаційне суспільство» та ін.; у марксизмі капіталізм — суспільно-економічна формація, заснована на приватній власності на засоби виробництва й експлуатації капіталом найманої праці. Капіталізм виник в містах Італії (торгівля) і Нідерландах (мануфактура) в XIV—XV ст., й утвердився в Європі з XVI ст. в процесі первісного нагромадження *капіталу**. В результаті *промислового перевороту** було створено велике машинне виробництво. В умовах капіталізму механізм ринкової конкуренції спонукує підприємця до одержання прибутку: постійно збільшувати капітал і удосконалювати виробництво. Це сприяє динамічному розвитку продуктивних сил, науки і техніки. У кінці XIX — на початку XX ст. в розвинутих країнах Заходу встановлюється монополістичний капіталізм, нерозривно пов'язаний з *імперіалізмом**.

Карбонарії, члени таємного товариства в Італії у XIX ст. Боролись за національне звільнення і конституційний лад. Для структури товариства карбонарії характерні складна ієрархія, обрядовість і символіка (зокрема, ритуал випалювання деревного вугілля, що символізує духовне очищення людини). Карбонарії очолювали революції 1820-1821 рр. в Королівстві Обох Сицилій і в П'ємонті, брали участь в революції 1831 р. в державах Центральної Італії.

КАТАРСИС (очищення), 1) категорія давньогрецької філософії й *естетики**, яка означає сутність естетичного переживання. Вперше зустрічається у вченні піфагорійців, де музика розглядалась як інструмент очищення душі. Геракліт говорив про очищувальну функцію вогню,

яка має тотальний характер. У Платона — це звільнення душі від тіла, пристрастей, насолод. Арістотель дав класичне визначення катарсису, як здійснення «через посередництво співпереживання і страху очищення від подібних пристрастей». 2) У психоаналізі — один з методів психотерапії.

КІТЧ (КІЧ), дешевка, позбавлена естетичного смаку масова продукція, розрахована на зовнішній ефект. У художній промисловості другої половини XIX — поч. XX ст. кітч поширився як промислова імітація унікальних виробів. У 1960-1980-і рр. предмети кітчу стали розповсюдженням явищем *масової культури**.

КЛАСИЦИЗМ, стиль і напрям у літературі й мистецтві XVII—XIX ст., що звертався до античної спадщини як до норми та ідеального взірця і засновувався на уявленнях про розумну закономірність світу і прекрасну ушляхетнену природу. Класицизм прагнув до вираження великого суспільного змісту, піднесених героїчних і моральних ідеалів (головні теми — конфлікт суспільних й особистих інтересів, почуття і обов'язку), тяжів до строгої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. Разом з тим, класицизму були властиві риси утопічності, ідеалізації й абстрактності, що посилювалися в періоди його кризи. Класицизм досягає розквіту у французькій культурі XVII ст. — у період зміцнення абсолютної монархії, коли буржуазія тимчасово об'єднується з королівською владою у боротьбі проти середньовічних структур в політиці та економіці за єдину централізовану національну державу.

КОЛАБОРАЦІОНІЗМ, співробітництво жителів окупованої країни з окупантами.

КОЛОНИ, вільні орендарі невеликих ділянок землі в Римській імперії, у середньовічній Європі категорія залежного селянства. В епоху пізньої Римської імперії колонам було заборонено залишати ділянки, їх відносини із землевласником залишались на розсуд останнього, тому юридично вони зближались з рабами-сервами. Колони господарювали, виплачували пану визначену частку врожаю, виконували додаткові повинності (визначку та ін.).

КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ (комедія масок), вид італійського ренесансного театру (XVI—XVII ст.), головними рисами якого були віртуозна імпровізація й нехтування писаним тестом. Вистави оберталися навколо традиційних сюжетів, настільки формалізованих, що в центрі уваги перебували скоріше жести й міміка, ніж зміст. Притаманний цьому театрові дух позачасовості, відсутності історизму звільняв його від обов'язку відображати життя в розумінні *реалізму**. Персонажами комедії були постійні маски: слуги — Бригелла, Арлекін, ПульчіNELЛА, Коломбіна; дурний жадібний купець Панталоне, фанфарон і боягуз Капітан, базіка Доктор, педантичний, настирливий Тарталья та ін. По-суті, це не сценічні образи, а соціально-антропологічні типи. Двоє головних типів, що дожили до наших днів — Арлекін і П'єро — є взаємодоповнюючими і протилежними. Арлекін довірливий і несміливий, ледачий і водночас метушливий, — суміш лукавства і простодушності, незграбності і граціозності; П'єро — тип дурнуватого, вражливого, схожого на примару клоуна, вічного блукача; він забобонний, малодушний і нерозважливий, часто б'є інших, і часто сам буває битий.

Кондотьєри, командири (капітани) найманих військових загонів (компаній) в Італії у XIV—XVI ст., що перебували на службі в окремих госуларів, міст й римських пап.

КОНКІСТАДОРИ, учасники Конкісти, тобто завойовницьких походів європейців (в основному іспанців) в Америку.

«Константинів дар», підроблений документ, згідно якого римський імператор Константин Великий, переносячи свою столицю на Схід, передав папі Сильвестрові I (314-335) у володіння Рим, Італію й західні області, гарантував папі та його спадкоємцям на престолі св. Петра статус вищій від світського трону, рівні імператорським почесті й владу над усіма вищими ієрархами християнської Церкви, у тому числі й патріархом Константинопольським. Близько 850 р. документ був включений в збірник Ісидорових (Лжеісидорових) декреталій і згодом зіграв важливу роль в утвердженні політичного становища папства і формуванні його відносин

з імператорами Заходу, виправдовуючи як існування Папської держави, так і територіальні претензії пап на Італію та їх світську владу.

КОНСЕРВАТИЗМ, сукупність різномірних ідейно-політичних і культурних течій, що спираються на ідею традиції і наступності в соціальному і культурному житті. В ході історії консерватизм набував різних форм, але в цілому для нього характерні прихильність до існуючих і встояних соціальних систем і норм, неприйняття революцій і радикальних реформ, відстоювання еволюційного, органічного розвитку. В умовах соціальних змін консерватизм виявляється у вимогах реставрації старих порядків, відновленні втрачених позицій, в ідеалізації минулого. Вперше термін «консерватизм» був ужитий на поч. XIX ст. реакційним романтиком Ф.Р. Шатобріаном і для означення концепції, що виражали ідеологію аристократії у її протистоянні з буржуазією (Е. Берк, Ж. де Местр, Л. Бональд). В період утвердження капіталізму консерватизм на Заході протистояв *лібералізму** і соціалізму.

КОНСТРУКТИВИЗМ, напрямок в образотворчому мистецтві, архітектурі і дизайні XX ст., що поставив своєю метою художнє освоєння можливостей сучасного науково-технічного прогресу. Склався у 1910-і рр., насамперед на базі *кубізму** і *футуризму**, розділившись незабаром на два відособлених (хоча і постійно взаємодіючих) потоки: «конструктивізм соціальний», тісно зв'язаний із завданнями «соціальної інженерії», створення нової людини шляхом радикального перетворення її предметно-матеріального середовища (ця лінія інтенсивно розвивалася в Радянському Союзі 1920-х рр.) і «конструктивізм філософський» (більш характерний для капіталістичних країн), що ставить соціально-реформістські цілі у більш абстрактно-споглядальному плані (насамперед — у різних видах геометричної абстракції). Обидві традиції увійшли до кінетизму, пародійно відобразились у деконструктивізмі.

КОНТРАКУЛЬТУРА, уживане в культурології загальне означення різномірних за ідейно-політичною орієнтацією цінностей певних груп молоді 1950-70-х рр. («Нові ліві»*, *xinni**, бітники та ін.), що протиставляють офіційним цінностям й істеблішменту. Цей протест набуває різних форм: від пасивних до екстремістських; загальнодемократичні цілі нерідко поєднуються з анархізмом, «плавачким» радикалізмом; «антиспоживацький» спосіб життя представників контркультури проникнутий культурним нігілізмом, технофобією, релігійними пошуками.

Контрреформація, церковно-політичний рух у Європі середини XVI—XVII ст. на чолі з папством, спрямований проти Реформації і ренесансного вільнодумства. В основу програми Контрреформації лягли рішення *Трідентського собору 1545-1563 рр.** Здійснювалася в основному за допомогою інквізиції. Активні провідники політики Контрреформації — чернечі ордени, особливо орден єзуїтів.

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, напрям в авангардистському мистецтві 1960-90-х рр., що поставив метою перехід від створення художніх творів до відтворення «художніх ідей» (т.зв. концептів), що інспіруються у свідомості глядача за допомогою написів, безособових графіків, діаграм, схем і т.п.

КОРТЕСИ, у державах Піренейського півострова станово-представницькі збори, самі ранні (з XII ст.) на території Західної Європи.

КОСМОЛОГІЯ, 1) вчення про будову і розвиток Всесвіту як цілого; 2) розділ міфології, що розкриває боротьбу впорядковуючого космічного начала з деструктивною хаотичною стихією і описує етапи послідовного творення і становлення Всесвіту.

Космос, у міфологічній моделі світу — світобудова, протилежна хаосу. Космос характеризується структурованістю, впорядкованістю, красою. Описується космогонічними, дуалістичними, астральними й есхатологічними міфами. Структура Космосу, втілювана світовим деревом, включає по вертикалі три основних зони — небо, землю і пекло, по горизонталі — чотири сторони світу, часто втілювані міфологічними персонажами. Уявлення про устрій Космосу відповідали формам суспільного устрою і культури — від міста і будинку (хати), що втілю-

вали міфологічну модель світу (макрокосм), до людини (мікрокосм): уявленням про творення Космосу з тіла людини. В основі існування Космосу (і людства) — світовий порядок, закон, правда, справедливість, яким протистоять сили хаосу.

КРЕОЛИ, нащадки європейських колонізаторів у Латинській Америці, що складають ядро привілейованих класів.

КУБІЗМ, один з напрямків раннього *авангардизму**, в основі якого — аналіз форм предметів і виявлення у них стійких структур, що зводяться до комбінацій елементарних геометричних форм — куба, конуса, кулі, циліндра. По-суті, все різноманіття предметного світу кубізм представляє у вигляді конструкцій і комбінацій з цих найпростіших форм.

КУЛЬТ, 1) необхідний елемент *релігії**, що включає *ритуали**, стандарти поведінки і відношення до релігійних об'єктів не тільки у сакральному вимірі, але й у повсякденності. 2) група послідовників засновника віровчення (харизматичний культ); 3) надмірне звеличення когонебудь або що-небудь (культ особи).

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

«**КУЛЬТУРКАМПФ**», найменування заходів уряду в Німеччині у 1870-х рр. проти католицької церкви, що виражала сепаратистські антипруські тенденції. У 1872-1875 рр. з ініціативи і під тиском рейхсканцлера Отто Бісмарка (1815-1898) були прийняті спрямовані проти католицької церкви закони про позбавлення духовництва права нагляду за школами, про заборону єзуїтського ордену, про обов'язковий громадянський шлюб, про скасування статей конституції, що передбачали автономію церкви та ін. Ці заходи, що диктувалися суцього політичними міркуваннями боротьби проти клерикальної опозиції, серйозно обмежили права католицького духовництва; спроби непокори викликали репресії. Це привело до віддалення від держави католицької частини населення. У 1880-х рр. із згортанням політики культуркампфу залишилися в силі лише закони 1875 р. про громадянський шлюб і про вигнання єзуїтів.

куртуазність, Куртуазія, середньовічна концепція любові, згідно якої відносини між закоханим і його Дамою подібні відносинам між васалом та його паном.

Л.

ЛЕВЕЛЛЕРИ, радикальна демократична політична партія в період Англійської революції XVII ст.

ЛІБЕРАЛІЗМ, ідейна і суспільно-політична течія, що виникла у європейських країнах у XVII—XVIII ст. і проголосила принцип громадянських, політичних, економічних свобод. Джерела лібералізму — у концепціях Дж. Локка, *фізіократіє**, А. Сміта, Ш. Монтеск'є та ін., спрямованих проти *абсолютизму** і феодальної регламентації. Ідеї лібералізму одержали перше втілення в Конституції США (1787) і Декларації прав людини і громадянина (1789) у Франції. У XIX — на поч. XX ст. сформувалися основні положення лібералізму: громадянське суспільство, права і свободи особи, правова держава, демократичні політичні інститути, свобода приватного підприємництва і торгівлі.

ЛІБЕРТЕНІЗМ, інтелектуально-звичаєва течія XVII—XVIII ст., що прагнула до визволення людського розуму від обмежень традиції, авторитетів і забобонів; лібертенізм утверджував раціональний і скептичний аналіз дійсності й піддавав всебічній, але досить поміркованій критиці християнську теологію і традицію.

ЛІБІДО, статевий потяг; одне з основних понять психоаналізу, що означає переважно несвідомі сексуальні потяги, здатні (на відміну від прагнення до самозбереження) до витіснення і складної трансформації (регресії, трансгресії, *сублімації** і т.п.).

ЛІТОГРАФІЯ, спосіб плоского друку, при якому друкованою формою служить поверхня каменю (вапняку). Зображення на літографський камінь наносять жирною літографською тушшю або літографічним олівцем. Здатна до широкого тиражування, літографія у XIX ст. одержала поширення в станковій і соціально-критичній журнальній графіці. У XX ст. літографія витісняється з поліграфії офсетом, але зберігає значення для виконання художніх естампів.

М.

Магістрат, міське управління, а також будівля, в якій воно знаходиться.

Мадригал, старовинний вокальний твір пасторально-любовного характеру.

МАНІХЕЙСТВО, релігійне вчення, засноване в III ст. проповідником Мані, що проповідував у Персії, Середній Азії, Індії. В основі маніхейства — дуалістичне вчення про боротьбу добра і зла, світла й птьми як споконвічних і рівноправних принципів буття. Поширилося в I тис. н.е. від Китаю до Іспанії, зазнало гонінь з боку зороастризму, греко-римського язичества, християнства, ісламу й ін.; у VIII ст. — панівна релігія в Уйгурському царстві. Вплинуло на християнство і середньовічні дуалістичні ересі.

МАНЬЄРИЗМ, напрям у європейському мистецтві XVI ст., який відобразив кризу гуманістичної культури Ренесансу. Зовнішню слідуючи майстрам Високого Ренесансу (Леонардо, Рафаело, Мікеланджело), маньєристи утверджували нестійкість, трагічні дисонанси буття, владу ірраціональних сил, суб'єктивність мистецтва. Твори митців-маньєристів характеризуються ускладненістю, напруженістю образів, манірною витонченістю форми, гостротою художніх рішень.

МАРГІНАЛ, той, хто знаходиться поза своєю соціальною групою, ізгой, аутсайдер.

МАРШАЛЛА ПЛАН, т.зв. програма відновлення і розвитку Європи після *Другої світової війни** шляхом надання їй американської економічної допомоги; висунений у 1947 р. Дж. К. Маршаллом (вступив у дію у квітні 1948). У здійсненні плану брали участь 17 європейських країн (включаючи Західну Німеччину). План Маршалла сприяв зміцненню становища США в Західній Європі. У 1951 р. замінений законом «про взаємне забезпечення безпеки», що передбачав одночасне надання економічної і військової допомоги.

МАСОВА КУЛЬТУРА, поняття, що охоплює різноманітні і різномірні явища культури XX ст., що одержали поширення у зв'язку з науково-технічною революцією і постійним відновленням засобів масової комунікації. Виробництво, поширення і споживання продуктів масової культури має індустріально-комерційний характер. Значенневий діапазон масової культури дуже широкий — від примітивного кітчю (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мільна опера») до складних, змістовно насичених форм (деякі види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, поп-арт). Для естетики масової культури характерно постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і витонченим. Актуалізуючи і здійснюючи очікування масової аудиторії, масова культура відповідає її потребам у дозвіллі, розвагах, грі, спілкуванні, емоційній компенсації або розрядці та ін.

МАСОВЕ СУСПІЛЬСТВО, переважаючий тип суспільства в сучасній цивілізації, що характеризується індустріалізацією й урбанізацією, стандартизацією виробництва і масовим споживанням, бюрократизацією громадського життя, поширенням засобів масової комунікації і масової культури. У певних умовах схильне до прийняття авторитарних тенденцій у соціально-політичному житті. Для масового суспільства характерні етос відчуження і конформізму.

МАФІЯ, таємна злочинна організація, що діє методами шантажу, насильства, убивств і т.п. Виникла на о. Сицилія (Італія) спочатку як організована самооборона населення. У XX ст. мафія в Італії, а потім і в інших країнах (напр., «Коза ностра» у США) монополізувала злочинний бізнес (насамперед наркобізнес, ігрові будинки, проституцію і т.п.), проникла в політичну сферу. Часто терміном «мафія» позначають усі форми організованої злочинності.

Медитація (від лат. міркування, роздум), розумова дія, мета якої — приведення психіки людини у стан заглибленості й зосередженості; супроводжується тілесною розслабленістю, відсутністю емоційних проявів, відчуженістю від зовнішніх об'єктів. Вважається, що у цьому стані людина виходить за межі чуттєвого світу й долучається до якогось різновиду надприродного («спілкується з богами»).

МЕЛОДРАМА, спочатку музично-драматична форма мистецтва, в якій монологи і діалоги супроводжувалися музикою. Пізніше цей термін закріпився за особливим жанром літературної драми, що зародились у XVIII ст., процвітала на всьому протязі XIX ст. і в різних модифікаціях продовжує існувати в XX ст. Відповідно до цих уявлень мелодрама – це гостросюжетна, емоційно насичена п'єса з дидактичною тенденцією. Інтрига мелодрами тримає читача в напрузі, спонукаючи співчувати позитивним героям у протиборстві зі злом, яке загрожує позбавити їх дому, майна, честі і самого життя. Винахідливий лиходій будує нескінченні підступи невдачливому герою чи героїні. Характери витримані в чорно-білих тонах: головні герої — сама чистота, а їх недоброзичливіці — втілення зла. Звичайні персонажі мелодрами: герой, позбавлений спадщини або ще якось ущемлений у своїх правах; героїня, чия краса в сполученні з бідністю надить легкою здобиччю хтєвого сусіда; сам цей негідник, що прагне одержати і дівчину, і родовий маєток; бідні, але шляхетні старики, що опинилися у владі сусіди; комічний простак, який допомагає герою.

«**МЕНІППОВА САТИРА**» (меніппея), жанр античної літератури, що характеризується вільним сполученням віршів і прози, серйозності й комізму, філософських міркувань й сатиричного осміяння, загальною пародійною установкою, а також достатком фантастичних ситуацій (політ на небо, сходження в пекло, бесіда мерців і т.п.), що створює для персонажів можливість вільної від всяких умовностей поведінки. Стосовно пізнішої літератури термін «меніппея» застосовується переважно до романних творів подібного типу (Рабле).

Ментальність, менталітет, глибинний рівень культури, властивий тому чи іншому народу або соціальному прошарку, на якому свідоме з'єднується з несвідомим і який є основою стійкої системи смислів та уявлень, вкорінених у свідомості й поведінці багатьох поколінь. Під ментальностями розуміють загальні джерела мислення, що лежать в основі раціонального і логічного, котрі визначають форми прояву почуттів, тобто в цілому складають дух тієї чи іншої епохи. Ментальності зв'язані з основами соціального життя. У той же час вони самі соціально й історично визначені, хоча і мають нерелексивний характер.

Меркантилізм, перша школа буржуазної політекономії; економічна політика епохи т.зв. первісного нагромадження капіталу, виражалася в активному втручанні держави в господарське життя і проводилася в інтересах купецтва. Для раннього меркантилізму (остання третина XV — сер. XVI ст.) характерна теорія грошового балансу, що обґрунтовувала політику, спрямовану на збільшення грошового багатства чисто законодавчим шляхом. Головним елементом пізнього меркантилізму, що досяг розквіту в XVII ст., була система активного торгового балансу (принцип: купувати дешевше, продавати дорожче). Політика меркантилізму полягала в активному протекціонізмі, у підтримці експансії торгового капіталу, заохоченні розвитку вітчизняної промисловості, особливо мануфактурної.

МЕТАФОРА, зворот мови, в якому слово, що звичайно означає якийсь об'єкт або ідею, використовується для означення несхожого об'єкта або ідеї на основі порівняння або аналогії, як у словосполученні «сутінки життя».

Мистецтво, сфера духовно-практичної діяльності людей, спрямована на художнє осягнення і освоєння світу. Мистецтво покликане задовольнити універсальну потребу людини — перетворювати світ і саму себе за законами краси. Мистецтво — це художня творчість у цілому — література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, ужитково-декоративне мистецтво, музика, танець, театр, кіно, телебачення та інші різновиди людської діяльності, що

об'єднуються в якості художньо-образних форм освоєння дійсності. Характерними рисами мистецтва є: суб'єктивне сприйняття дійсності; зв'язок з переживаннями і емоціями; переважно почуттєве сприйняття; комунікативний характер; образність. Класифікація видів мистецтв: просторові, часові, декоративно-прикладні, технічні, синтетичні. В історії культури сутність мистецтва тлумачилась як наслідування (мімесіс); почуттєвий вираз надчуттєвого; пізнання світу реального; створення світу фантастичного, видуманого, ідеального; вираження внутрішнього світу митця; організація спілкування людей; чисто ігрова активність.

Мізансцена, розташування акторів на сцені в той чи інший момент спектаклю. Мистецтво мізансцени — один з найважливіших елементів режисури.

МІСТЕРІЇ, тасмні релігійні обряди, в яких брали участь тільки посвячені — місти.

Містерія, жанр середньовічного західноєвропейського релігійного театру. У виставах містерій (на майданах міст) релігійні сцени чергувалися з інтермедіями — вставними комедійно-побутовими епізодами.

Містика, **Містицизм**, 1) віра в існування надприродних, таємничих сил, та у здатність людини вступати у безпосередні зносини з ними; 2) релігійна практика, що має на меті переживання в екстазі безпосереднє єднання з Абсолютом, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують, осмислюють і регулюють цю практику. Практика містицизму передбачає те чи іншу систему психофізичних вправ (*медитацій**), які звичайно включають зосередження розуму на простих фігурах, словосполученнях, окремих словах і т.д. Деякі системи містики для таких медитацій рекомендують спеціальні прийоми — від поз і регулювання дихання до божевільного танцю. Величезну роль у містичних вченнях відіграють «посвячені» наставники (гуру, старець, цадик та ін.).

Міф, оповідь про діяння надприродних істот (богів, духів, героїв, першопредків), що створили Всесвіт у цілому та всі його елементи — як природні, так і культурні.

Міфологія, система фантастичних уявлень про світ, тобто основа світогляду і культури первісного суспільства.

МОДЕРН (сецесіон, «ар нуво», «югендстіль»), стильовий напрямок в європейському і американському мистецтві кінця XIX — поч. XX ст., що протиставив себе стилям мистецтва попередньої епохи. Представники модерну використовували нові техніко-конструктивні засоби, вільне планування, своєрідний архітектурний декор для створення незвичайних, підкреслено індивідуалізованих будівель, всі елементи яких підкорялися єдиному орнаментальному ритму й образно-символічному задуму. Образотворче і декоративне мистецтво модерну відрізняють поетика символізму, декоративний ритм гнучких текучих ліній, стилізований рослинний візерунок.

«Молода Італія», італійська підпільна організація у 1831-1834 і 1840-1848 рр. Засновник Джузеппе Мадзіні. Головна мета — боротьба за звільнення Італії від іноземного ярма і створення єдиної Італійської республіки. Однак її практична діяльність звелася до організації змов, що, незважаючи на героїзм учасників, зазнавали поразки.

Монархомахи, письменники-публіцисти в західноєвропейських державах другої половини XVI — початку XVII ст., що виступали проти абсолютизму. Ідеї монархомахів активно використовувалися в ході релігійно-політичної боротьби цього періоду. Заперечуючи божественне походження королівської влади, монархомахи вважали, що сувереном є тільки народ, який на договірних засадах може передавати владу монарху. Якщо монарх порушує умови договору, він перетворюється в тирана і народ має право його скинути.

МОРАЛІТЕ, жанр західноєвропейського театру XV—XVI ст., повчальна алегорична драма, персонажі якої уособлювали різні пороки і чесноти (Скнарість, Лестощі, Дружба й ін.).

Мотет, жанр вокальної багатоголосної музики (спочатку у Франції XII—XIV ст.); у своєму розвиненому вигляді (XV—XVIII ст.) — хоровий твір, нерідко з інструментальним супроводом, іноді сольний.

МЮНХЕНСЬКА УГОДА 1938 РОКУ («мюнхенська змова»), угода про приєднання прикордонних земель Чехословаччини, населених німцями (переважно судетськими німцями), до нацистської Німеччини, підписана 30 вересня 1938 р. на конференції в Мюнхені представниками Великобританії (Н. Чемберлен), Франції (Е. Даладье), Німеччини (А. Гітлер) і Італії (Б. Муссоліні). Стала результатом агресивної політики Гітлера, що проголосив ревізію Версальського мирного договору* з метою відновлення німецького рейху, з одного боку, і підтриманої США англо-французької політики «умиротворення», з іншого.

Н.

НАТО, військово-політичний союз, створений на основі Північноатлантичного договору, підписаного 4 квітня 1949 р. у Вашингтоні США, Великобританією, Францією, Бельгією, Нідерландами, Люксембургом, Канадою, Італією, Португалією, Норвегією, Данією, Ісландією. У 1952 р. до НАТО приєдналися Греція і Туреччина, у 1955 — ФРН, у 1982 — Іспанія. У рамках НАТО створене об'єднане військове командування. У 1966 р. з військової організації НАТО вийшла Франція, у 1974 р. — Греція (у 1980 повернулася назад); у військову організацію не входить Іспанія. У 1997 р. прийняте рішення про розширення блоку за рахунок країн Східної Європи і республік колишнього СРСР. Вищий орган — сесія Ради НАТО. Штаб-квартира в Брюсселі.

НАТУРАЛІЗМ, художній метод, що склався в європейській культурі останньої третини XIX ст. під впливом філософії позитивізму, а також успіхів науки, особливо біології. Натуралізм відзначався ворожістю до ідеалізуючої естетики романтизму й класицизму, а також прагненням перевершити досягнення реалізму шляхом перенесення до мистецтва методів і цілей емпіричного природознавства. На відміну від «людини соціальної», представленій в реалістичному мистецтві, в натуралізмі предметом зображення оголошується «людина біологічна», про яку митці-натуралісти мають намір «сказати всю правду». При цьому теорія натуралізму впроваджувала до мистецтва позитивістський детермінізм: причини поведінки людей, а також джерела їх моральних установок вбачались переважно у сфері фізіології або у впливі середовища — соціального і природного. У зв'язку з цим натуралізм має тенденцію до відвертого зображення фізіологічних відправлень, сцен насильства й жорстокості. Однак, кращі його представники підняли у своїх творах дуже важливі теми, детально показуючи життя знедолених і гноблених, вони звертали увагу суспільства до них, досліджуючи механізми взаємодії людини й середовища, спонукали до більш розумної її організації, активізуючи увагу до ролі вроджених характеристик людини, її несвідомого, сприяли більш реалістичному поглядові на соціокультурні процеси тощо.

НАТУРФІЛОСОФІЯ, філософія природи, умоглядне тлумачення природи, розглядуваної в її цілісності.

НАТЮРМОРТ, жанр образотворчого мистецтва (головним чином *станкового живопису*), присвячений зображенню неживих предметів (начиння, плодів, битої дичини, букетів квітів, атрибутів якої-небудь діяльності тощо).

НАУКОВА РЕВОЛЮЦІЯ, стрибок у нагромадженні знань і більш глибоке розуміння устрою і законів Всесвіту; почалася в XVI і досягла найвищої точки в XVII ст. Імпульсом наукової революції послужило панівне в епоху Ренесансу прагнення до пізнання істини, яке спонукало астрономів — Коперніка (1473-1543), Кеплера (1571-1630) і Галілео Галілея (1564-1642) — до вироблення ідей, що спростовували середньовічні уявлення про Землю як центр світобудови: у космології утверджується геліоцентризм. Галілей також запропонував ідею матеріальної

субстанції як єдиної основи природи, субстанції, що вимагає для свого опису виключно механіко-математичних засобів: «фігур, чисел, рухів». З цієї точки зору так звані вторинні якості (колір, смак, запах) позбавлені субстанціональності і тому разом із властивостями суб'єкта повинні бути еліміновані з наукового пізнання. Галілей розвивав ідею безмежного «екстенсивного пізнання» природи, визнаючи і можливість збагнення абсолютної істини. На думку вченого, основою пізнання є чуттєвий досвід, який, однак, сам про собі не дає достовірного знання, яке досягається планомірним дослідним або розумовим експериментуванням, що спирається на строгий кількісно-математичний опис. Галілей розрізняв два методи дослідження природи: 1) аналітичним методом «резолюції» із застосуванням засобів математики, абстракцій ідеалізації і межового переходу виділяються елементи реальності, недоступні безпосередньому сприйняттю (миттєва швидкість, рух за інерцією); 2) на основі синтетично-дедуктивного методу «композиції» будується теоретична схема, що пояснює явище і підтверджує раніше висунуті припущення. У результаті достовірне знання реалізується у пояснювальній теоретичній схемі як єдність синтетичного й аналітичного, чуттєвого і абстрактного.

Ці теорії одержали широке визнання тільки на початку XVII ст. — віку інтелектуальної активності і наукового прогресу. Учені того часу не відкидали нові ідеї, що йдуть врозріз із загальноприйнятими уявленнями, але прагнули неупереджено перевірити їх дослідним шляхом. Так, філософ Френсіс Бекон (1561-1626) вважав, що теологія повинна займатися пізнанням божественної думки, а наука — пізнанням божественних справ за допомогою експерименту. Поділ науки на окремі галузі сприяло її розвитку: в галузі хімії відзначимо основні дослідження Роберта Бойля (1627-1691), у медицині — Вільяма Гарвея (1578-1657), що відкрив кровообіг. Видатні досягнення належать Ісааку Ньютону (1624-1727). Твердячи, що все на землі і небі піддається пізнанню людського розуму, він визначив розвиток наукової думки в Західному світі на десятиліття вперед; його блискучий розум дав людству багато нового в розумінні математики і фізики. Дослідники всіх галузей знання робили відкриття, наприклад, Вільям Гільберт першим виявив явище електрики (1600). Значну роль відігравали різні наукові товариства й академії, перші з яких виникли в Італії у XVI ст.: Академія деї Лінчеї у Римі і Академія дель Інвестіганті у Неаполі. В період *Англійської революції** розпочалися зустрічі англійських вчених для обміну науковою інформацією, а з заснуванням Королівського товариства його засідання не обходив своєю увагою монарх. У XVIII ст. впровадження наукових досягнень до промисловості, особливо після винаходу парової машини й успіхів у ткацькому виробництві, ознаменувало початок *промислового перевороту**

НАЦИЗМ, див. *Фашизм**

НАЦІОНАЛІЗМ, ідеологія і політика в національному питанні, в основі яких — трактування нації як вищої цінності і форми спільності. У XIX—XX ст. націоналізм виступав як могутня об'єднуюча сила в боротьбі за національне звільнення в Європі, а потім в Африці, Азії і Латинській Америці, супроводжуваний ідеєю національної переваги і національної винятковості; нерідко набуває крайніх форм (шовінізм), зближається з расизмом і *нацизмом** і веде до гострих внутрішніх або міждержавних конфліктів.

НЕОКЛАСИЦИЗМ, загальна назва художніх течій другої половини XIX і XX ст., що ґрунтувалися на класичних традиціях мистецтва Античності, Ренесансу і класицизму XVII—XVIII ст. У 1870-80-х рр. німецькі «неоідеалісти» — живописці Х. Маре, А. Фейєрбах, скульптор А. Хільдебранд — протиставляли протиріччям життя «вічні» естетичні норми. Класична традиція часто протиставлялася індивідуалістичній сваволі (у XX ст. архітектори О. Перре у Франції, П. Беренс у Німеччині; скульптор А. Майоль у Франції). Зв'язані з неокласицизмом течії «нова речовинність» у Німеччині, «метафізичний живопис» в Італії виразили відчуження світу від людини. З аполіогією дійсності зв'язаний неокласицизм в архітектурі Великобританії 1910-20-х рр. (Е. Лаченс) і США 1950-60-х рр. (Е. Стоун), в американському живопису 1930-х рр.

(регіоналізм). Літературний неокласицизм («романська школа» французьких поетів ХХ ст.) характеризується орієнтацією на античну і класицистичну трагедію й лірику, підкресленою шляхетністю, строгістю і ясністю стилю, що протиставлявся як *декадансу**, так і *реалізму**. Неокласицизм у музиці, що не представляв цілісного напрямку, був реакцією на ускладнення мови і форми в музиці ряду композиторів кінця ХІХ — початку ХХ ст. Він проявився у творчості Ф. Бузони, А. Казеллі, П. Хіндеміта, І. Стравінського. Відтворення деяких форм і стилістичних рис стародавньої музики сполучається в неокласицизмі з оновленням музичної мови.

НЕОКОЛОΝІАЛІЗМ, система нерівноправних економічних і політичних відносин, нав'язувана розвиненими державами суверенним країнам, що розвиваються, в Азії, Африці і Латинській Америці. Спрямований на збереження експлуатації й залежності народів цих країн. Виник після Другої світової війни у зв'язку з крахом колоніальної системи, зміною співвідношення сил на світовій арені і втратою можливості грабувати колонії методами «старого» колоніалізму. Економічною основою неокolonіалізму є глобалізація економіки, новий «поділ праці» і відсталість економічної бази країн, що визволились, їх залежність від монополістичного капіталу. Політичний фундамент неокolonіалізму — союз монополістичної буржуазії з місцевою буржуазною верхівкою, феодалною та племінною знаттю. Основний зміст неокolonіалізму: надання колишнім колоніям і напівколоніям економічної «допомоги», обумовленої певними політичними поступками на користь колишніх метрополій, підтримка найреакційніших сил у нових державах, розпалювання міжплемінної ворожнечі, організація змов проти неугодних режимів, втягування молодих незалежних країн у військові й економічні блоки. Поряд з цим застосовуються і методи «традиційного» колоніалізму: прямиий військовий тиск, відкрита інтвенція тощо.

НЕОЛІБЕРАЛІЗМ, сучасний *лібералізм**, виходить з того, що принципи «конкуренції» і «вільного ринку» створюють найбільш сприятливі умови для ефективної економічної діяльності, регулювання соціальних і економічних процесів, у зв'язку з чим пропагує невтручання держави і громадянського суспільства в економіку. З соціальної точки зору неолібералізм намагається обґрунтувати наступ монополій та олігархічних кланів на права й життєвий рівень трудящих, тому фактично являє собою ідеологію державно-монополістичного і олігархічного капіталізму. Для неолібералізму характерна демагогічна критика всіх концепцій, що обґрунтовують необхідність обмеження або і ліквідацію буржуазної зажерливості. У кін. ХХ ст. відбувається зближення ідей лібералізму, консерватизму, і соціал-демократії.

НЕОРЕАЛІЗМ, 1) напрямок в італійському кіно й літературі середини 1940-х — середини 1950-х рр. Фільми, засновані на документальних фактах, знімалися головним чином на натурі, з непрофесійними виконавцями. Художній маніфест — фільм «Рим — відкрите місто» (1945, режисер Р. Росселліні). Головні представники в кіномистецтві — Ч. Дзаваттіні, Л. Вісконті, В. Де Сіка, Дж. Де Сантіс, П. Джермі; у літературі — В. Пратоліні, К. Леві, Е. Де Філіппо. Неореалізм дуже вплинув на розвиток кінематографії Італії, кіно інших країн. 2) В образотворчому мистецтві зарубіжних країн кінця 1940-х—1950-х рр. Художники цього кола (Б. Таслицький, А. Фужерон у Франції; Р. Гуттузо в Італії) програмно протиставляли своє мистецтво авангардизму, створюючи образи народного життя й соціальної боротьби. Їх діяльність звичайно була тісно зв'язана з культурною політикою компартії.

НЕОРОМАНТИЗМ, умовне найменування комплексу різноманітних течій у європейській художній культурі рубежу ХІХ—ХХ ст., що виникли головним чином як реакція на позитивізм в ідеології й натуралізм у мистецтві і відродили низку принципів романтизму (пафос особистої волі, заперечення повсякденного, культ ірраціонального, тяжіння до фантастики та ін.). До неоромантизму відносять, наприклад, французький *символізм**, *постімпресіонізм**; більш строго — течію в європейській літературі того ж часу (Ш. де Костер, Льюїс Керролл, Жюль Верн, Р.Л. Стівенсон, Дж. Конрад, Р. Кіплінг). В музиці під неоромантизмом звичайно розумі-

ється пізній романтизм (Ф. Ліст, Р. Вагнер), а також творчість композиторів 1970-80-х р., що звернулися до стилістики романтизму.

НІГІЛІЗМ, заперечення загальноприйнятих цінностей: ідеалів, моральних норм, культури, форм суспільного життя. Одержує особливе поширення в кризові епохи суспільно-історичного розвитку.

«НОВЕ ДВОРЯНСТВО», частина стану англійського дворянства у XVI—XVII ст., що на відміну від старого, традиційного дворянства пристосувалася до розвитку капіталістичних відносин у країні. Основну масу нового дворянства склали джентрі — дрібні і середні сільські дворяни. Крім сільського господарства нові дворяни активно займалися комерційною і підприємницькою діяльністю. В роки *Англійської буржуазної революції XVII ст.** нове дворянство виступило союзником буржуазії в боротьбі проти короля.

«НОВА РЕЧОВИНІСТЬ», течія в живопису Німеччини 1920-х рр., варіант *неокласицизму**. Її представники створювали образи застиглого, кристально ясного світу, відчуженого від людини. А. Канольдт, Г. Шрїмпф засобами «нової речовинності» виразили бездушність сучасної цивілізації; О. Дікс і Ж. Грос використовували їх для створення гротескних соціально-критичних образів.

НОВИЙ РОМАН («антироман»), різновид французької авангардистської прози 1950-60-х рр.; на протигагу традиційній романічній оповіді (у т.ч. стійким характеристам з їх неповторними долями) культивував безпристрасне дослідження особливих і загальнозначущих, але безликих зрізів життя («магма підсвідомості» у Н. Саррот, «речовізм» в А. Роб-Гріє), породжуваних відчуженням і конформізмом.

НОВІ ЛІВІ, сукупність різномірних ліворадикальних ідейних течій і політичних рухів кінця 1950-70-х рр. у країнах Західної Європи, головним чином серед інтелігенції і студентства. В основі концепцій Нових лівих — ідеї Франкфуртської школи, анархізму і троцькізму. Ультраліві групи Нових лівих, спираючись на національні меншини й лімпенів, прагнули за допомогою терору «загострити» протиріччя західного суспільства, розбудити «сплячі маси» і створити революційну ситуацію.

Ню, зображення оголеного тіла; жанр образотворчого мистецтва, що розкриває в зображенні оголеного тіла уявлення про красу, цінність земного почуттєвого буття.

О.

Обскурантизм, вкрай вороже ставлення до просвітництва і науки; мракобісся.

Окультизм, загальна назва вчень, які визнають існування прихованих сил у людині і Космосі, доступних лише для «посвячених», що пройшли спеціальне психічне тренування. У філософському плані окультизм ближче всього до гілозоїзму й *пантеїзму**. Вчення окультизму про загальні приховані зв'язки явищ і про людину як мікрокосмос зіграли в XIV—XVI ст. видну роль у розвитку спостережливих і експериментальних методів

ОПЕРА, драма або комедія, покладена на музику. Драматичні тексти в опері співаються; спів і сценічна дія майже завжди супроводжуються інструментальним (звичайно оркестровим) акомпанементом. Для багатьох опер характерна також наявність оркестрових інтерлюдій (вступів, закінчень, антрактів і т.д.) і сюжетних перерв, заповнюваних балетними сценами. Опера народилася як аристократична забава, але незабаром стала розвагою для широкі публіки. Перший загальнодоступний оперний театр був відкритий у Венеції в 1673 р., через усього лише чотири десятиліття після появи на світ самого жанру.

ОПЕРЕТА, музичально-театральний жанр, вистава переважно комедійного характеру, в якій вокальні й інструментальні музичні номери, а також танці перемежуються діалогами. Оперета склалася в Парижі до сер. XIX ст. Для ранніх зразків характерні сатирична спрямованість, злободенність, пізніше великого значення набувають ліричний і жанровий елементи.

У кінці XIX — на поч. XX ст. провідне становище у світі займає віденська оперета. Серед видатних майстрів оперети: композитори Ж. Оффенбах, Й. Штраус-син, І. Кальман.

ОРГІЯ, езотеричний релігійний обряд, таємна служба богам. Вони відбувались під час свят, пов'язаних з культами богів переважно календарного циклу і продуктивних сил природи: Астарти, Кібели, Орфея, Аттіса, Діоніса (Вакха) та ін. Оргії часто набували непогамовного характеру: в екстатичному піднесенні (самозабутті) вірні буцімто вступали у прямий контакт з божеством й чинили несамовиті речі (ексцеси сексуального характеру, поїдання сирого м'яса, нанесення поранень, осклоплення і навіть вбивство).

Ортодоксальний (грец. правовірний), послідовний, що неухильно дотримується основ якого-небудь вчення, світогляду, поглядів.

П.

Пантеїзм, загальна назва філософських учень, що отожднюють Бога і Всесвіт. У пантеїстичних концепціях нерідко приховувались натуралістичні тенденції, що розчиняли Бога в Природі («Бог є Світ») й підводили до матеріалізму, являючи собою учення, опозиційні стосовно теїзму — панівного релігійного світогляду. Іноді у форму пантеїзму одягались релігійно-містичні прагнення, що розчиняли Природу у Богові («Світ є Бог»). В цілому перша тенденція змушує нескінченну єдність розлитися в кінцевому різноманітті явищ, друга навпаки, змушує зникнути кінцеве й різноманітне в нескінченній єдності божественного буття.

ПАНТЕОН, 1) сукупність богів певної міфологічної традиції, народу, культу; 2) «храм усіх богів» у Стародавньому Римі; 3) усипальниця видатних людей.

ПАРАДИГМА, визнані усіма наукові досягнення, які на протязі певного часу дають модель постановки проблем та їх рішень науковій спільноті. Зміна парадигми завжди набуває характеру революції (у сенсі кардинальної зміни, не обов'язково внаслідок якогось одиничного акту).

ПАРАФРАЗА, ПАРАФРАЗ, 1) віртуозна сольна музична п'єса, написана на оперні теми або народні мелодії. Близька фантазії. Популярність набули багато фортепіанних парафразів Ф. Ліста. 2) Скорочений виклад (адаптація) великих художніх творів (видання для дітей «Дон Кіхота» Сервантеса) або переказ тексту іншими словами (часто — прози у віршах або віршів у прозі).

ПАЗИЗЬКА КОМУНА 1871 РОКУ. У 1860-і рр. престиж Другої імперії неухильно падав. Руйнівні війни і невдала економічна політика розорили фінанси і парламентська опозиція від виборів до виборів збільшувала число своїх членів у Законодавчому корпусі. Починаючи Франко-пруську війну, влада сподівалася, що перемога підвищить популярність режиму. Однак 4 вересня 1870 р., коли стало відомо, що імператор з армією капітулював під Седаном, у Парижі спалахнуло повстання. Депутати опозиції проголосили республіку і сформували уряд національної оборони. 16 вересня німці обложили Париж. Крім регулярної армії в обороні брало участь до 300 тис. національної гвардії, що включала в себе практично всіх дорослих чоловіків Парижа. Строката за складом, хоробра, але непрофесійна, вона була дуже сприйнятлива до антиурядової пропаганди, розгорнутої членами революційних товариств, що вийшли з підпілля. Нестатки, викликані облогою, і погане керівництво обороною привели до зростання невдоволення серед населення.

23 січня було укладене перемир'я з німцями, незабаром пройшли вибори в Національні збори, що призначили главою виконавчої влади Т'єра, але Париж лише номінально визнав його владу: національна гвардія зберегла зброю і реально підкорялася тільки обраному нею самою Центральному комітету. 18 березня національні гвардійці, довідавшись про спробу урядових військ вивезти гармати з Парижа, повстали і стратили двох генералів. Уряд, вірні йому війська і значна частина населення втекли у Версаль. 26 березня відбулися вибори в

Паризьку Комуни. Більшість місць одержали опозиційні партії, однак, через принципові розходження в їх соціально-економічних поглядах Комуна не починала скільки-небудь значних заходів у цій сфері і лише врахувала деякі окремі побажання робітників. 2 квітня на підступах до Парижа почалися бойові дії між версальцями і комунарками. Хоробрість та ентузіазм повстанців не могли компенсувати недостатню дисциплінованість, слабе військове керівництво й організаційне безсилля революційної влади. 21 травня версальці увійшли в місто. 28-го, після тижня жорстоких вуличних боїв («кривавий тиждень»), з Комуною було покинчено. Цей спалах громадянської війни змусив найбільш далекоглядну частину правлячих кіл взяти курс на зміцнення демократії, здатної погоджувати інтереси різних верств суспільства.

Пауперизм, масова убогість, злиденність, злидарство.

ПЕРВІСНЕ НАГРОМАДЖЕННЯ КАПІТАЛУ, процес зосередження грошових багатств і засобів виробництва в руках класу капіталістів. Головні засоби первісного нагромадження капіталу: 1) перетворення основної маси дрібних товаровиробників (головним чином селян) у найманих робітників (пролетаріат) шляхом позбавлення їх засобів виробництва (зубожіння ремісників, вигнання селян з землі, привласнення общинних земель) і перетворення останніх у капітал; 2) експлуатація колоній; 3) торгівельна і лихварська діяльність; 4) розбійництво і грабіж; 5) система державних відкупів і протекціонізму; 6) *секуляризація** церковної власності і т.д. Все це супроводжувалось прийняттям жорстоких законів, спрямованих проти експропріюваних селян і ремісників. Епоха первісного нагромадження капіталу охопила в Західній Європі XV—XVIII ст.

ПЕРИФРАЗ (ПЕРИФРАЗА), зворот мови, що полягає в заміні слова або імені описовим сполученням (напр., «цар звірів» замість «лев», «автор цих рядків» замість «я» в авторській мові).

ПЕРФОРМЕНС, вид художньої творчості, що поєднує можливості образотворчого мистецтва і театру. Йому передували «живі картини», але остаточно він склався в акціях представників *дадаїзму** й особливо *концептуального мистецтва**. На відміну від *хеппенінгу**, розрахованого на активне глядацьку співучасть, у перформенсі цілком домінує сам художник чи спеціальні статисти, що представляють публіці живі композиції із символічними атрибутами, жестами і позами.

ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА 1914-1918, війна між двома коаліціями держав: Центральними державами (Німеччина, Австро-Угорщина, Туреччина, Болгарія) і Антантою (Росія, Франція, Великобританія, Сербія, пізніше Японія, Італія, Румунія, США й ін.; усього 34 держави). Напередодні війни найбільш гострі протиріччя існували між Великобританією і Німеччиною, інтереси яких зштовхувалися в багатьох районах земної кулі, особливо в Африці, Азії, на Близькому Сході. Їх суперництво перетворилося в запеклу боротьбу за панування на світовому ринку, за захоплення чужих територій.

Приводом до війни послужило вбивство спадкоємця австро-угорського престолу ерцгерцога Франца Фердинанда, здійснене членом терористичної організації «Молода Боснія» 28 липня 1914 р. Австро-Угорщина оголосила війну Сербії, Німеччина — Росії і Франції, а Великобританія — Німеччині. Німеччина відразу окупувала Люксембург і Бельгію й почала швидке просування на півночі Франції до Парижа. Однак план німецького командування на швидкий розгром Франції потерпів крах; цьому сприяв наступ російських військ у Східній Пруссії, що змусив Німеччину зняти частину військ із Західного фронту. У серпні—вересні 1914 р. російські війська завдали поразки австро-угорським військам у Галичині, наприкінці 1914 — поч. 1915 р. турецьким військам у Закавказзі.

У 1915 р. сили Центральних держав, ведучи стратегічну оборону на Західному фронті, одночасно змусили російські війська залишити Галичину, Польщу, частину Прибалтики, завдали поразки Сербії. У 1916 р. після невдалої спроби німецьких військ прорвати оборону

союзників у районі Вердена (Франція) стратегічна ініціатива перейшла до Антанти. Крім того, важка поразка, завдана австро-німецьким військам у травні—липні 1916 р. у Галичині, фактично визначила розвал головного союзника Німеччини — Австро-Угорщини. У серпні 1916 р. під впливом успіхів Антанти на її боці у війну вступила Румунія, однак її війська діяли невдало і наприкінці 1916 р. були вщент розгромлені. У той же час на Кавказькому театрі ініціатива продовжувала зберігатися за російською армією, що зайняла в 1916 р. Ерзурум і Трапезунд.

Розвал російської армії, розпочатий Лютневою революцією 1917 р. і завершений Жовтневою соціалістичною революцією того ж року, дозволив Німеччині і її союзникам активізувати свої дії на інших фронтах, що, однак, не змінило ситуації в цілому. Після укладання сепаратного Брестського миру з Радянською Росією (3 березня 1918 р.) німецьке командування почало масований наступ на Західному фронті. Війська Антанти, ліквідувавши результати німецького прориву, перейшли в наступ, що завершилося розгромом Центральних держав. У вересні—листопаді 1918 р. капітулювали Болгарія, Туреччина, Австро-Угорщина і Німеччина. У ході Першої світової війни було мобілізовано близько 74 млн. чоловік, загальні втрати склали близько 10 млн. убитих і понад 20 млн. поранених і скалічених.

Петрогліф, наскальний малюнок чи напис, нанесений ударною технікою і (або) фарбою. Найбільш поширені на півночі Європи. Вони наносились на невеликі плити скельних карнизів, на широкі ребра виступів скель, а також на окремі камені. Основні мотиви: зооморфні та антропоморфні зображення, а також різноманітні знаки. Техніка петрогліфу дозволяла давати фігури тільки в профіль, без деталей і завжди площинно. Однак художники вміли добиватися правдивості, виразності й характерності образів. Петрогліфи вирізьблювались на боках скель, звернених на південь; під ними, звичайно, знаходився скельний виступ, що мало ритуальне значення. Тут неолітичні мисливці здійснювали ритуали, пов'язані з культом сонця і природи. По суті, петрогліфи можна трактувати як ілюстрації до міфів.

Пілон, башта, прямокутна у плані, за силуетом схожа на зрізану піраміду. Пілони встановлювались по боках входів до єгипетських храмів.

Пілястра, пілястр, плаский вертикальний виступ прямокутного або круглого перетину на поверхні стіни чи стовпа. Пілястра має ті ж частини (стовбур, капітель, база) і пропорції, що і колонна; служить для членування площини стіни.

Пієтизм, містичний течія у протестантизмі (особливо в німецькому лютеранстві) кінця XVII—XVIII ст. Відкидав зовнішню церковну обрядовість, закликав до поглиблення віри, оголошував гріховними розваги. У широкому сенсі — релігійно-містичний настрій і відповідна поведінка.

Пліуралізм, 1) філософське вчення, згідно якого існує декілька (або безліч) незалежних початків буття чи основ знання. 2) Характеристика демократичної політичної системи суспільства, при якій соціальні групи мають органічні (інституційні) можливості для вираження своїх інтересів через своїх представників (політичні партії, профспілки, церковні й інші організації).

Позитивізм, філософський напрямок, який виходить з того, що все істинне (позитивне) знання є сукупним результатом спеціальних наук; наука, згідно позитивізму, не має потреби в будь-якій філософії, що стоїть над нею. Заснований у 1830-х р. Огюстом Контом. Розрізняють «класичний» позитивізм (Е. Літтре, І. Тен, Е. Ренан, Дж.С. Мілль, Г. Спенсер, В.В. Лесевич, М.М. Троїцький), емпіріокритицизм (махізм) і неопозитивізм. Вплинув на методологію природничих і суспільних наук (особливо другої половини XIX ст.).

Поліс, місто-державка, колектив громадян, що володів правом верховної власності на землю й усвідомлював свою єдність перед лицем рабів, негромадян (метеків) та іноземців (варварів).

ПОЛІФОНІЯ, вид багатоголосся, заснований на одночасному сполученні двох і більше самостійних мелодій (на противагу гомофонії). Види поліфонії — імітаційна, контрастна (контрапунктованість різних мелодій) і підголосна (поєднання мелодії та її варіантів-підголосків).

ПОП-АРТ (від popular art — загальнодоступне, популярне мистецтво), напрям в мистецтві *авангардизму** 1950-60-х рр., що прагнув відобразити життєве середовище й сенс існування сучасної людини, які обумовлюються предметами споживання, соціальними фетишами та ілюзіями, ідолами *масової культури** і тривіальною потребою у розвазі. По-суті, поп-арт заповнив потребу у фігуративності і повернув мистецтво до неї після епохи панування абстрактного експресіонізму.

Пополани, у XII—XVI ст. торгово-ремісничі прошарки міст Північної і Середньої Італії, об'єднані в цехи. У XIII ст. встановили свою владу у Болоньї, Флоренції, Сієні й у ряді інших розвинених міст. До XIV ст. відбулося розшарування пополанів на «жирний народ» (багатих городян) і «худий народ» (прошарок міської бідноти).

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ, загальна назва низки течій у живопису кінця XIX — початку XX ст., що виникли у Франції як реакція на *імпресіонізм**. Постімпресіоністи (тобто ті, що виступили після імпресіоністів) добре засвоїли відкриття імпресіоністів, але їх етюдному баченню, фіксуєчому плинні, нестійкі явища природи, вони протиставили завдання пошуків фундаментальних начал життя і непорушних духовних і матеріальних його основ, розкриття внутрішньої сутності речей, їх гармонії і краси. Звертаючись до традицій класичного мистецтва, вони хотіли повернути картині її цілісність й композиційну завершеність. Також постімпресіонізм спонукав інтерес до філософських й символічних проблем художньої творчості, до декоративно-стилістичних і формалістичних аспектів мистецтва.

ПОСТІНДУСТРІАЛЬНЕ СУСПІЛЬСТВО, поняття сучасної соціології, філософії й культурології, яке означає нову, після-індустріальну, стадію суспільно-економічного й культурного розвитку, що йде за індустріальним суспільством. Згідно концепції постіндустріального суспільства основою поступального розвитку є техніка виробництва, галузевий і професійний поділ праці, а також технологічна революція. Провідну роль у такому суспільстві набувають сфера послуг, наука і освіта, теоретичне знання як джерело нововведень і політичних рішень в суспільстві; технологічне зростання, що саме забезпечує себе; створення нової «інтелектуальної» техніки.

ПОСТМОДЕРНІЗМ, об'єднуюча назва ряду напрямів й течій у світовій культурі останньої третини XX ст., які сформувались в умовах утвердження *постіндустріального суспільства** й сучасної цивілізаційної кризи. Головними рисами постмодернізму є тотальна критика фундаментальних основ європейської цивілізації (християнської релігії, гуманістичної філософії та науки), принципів *плюралізму** та мультикультуралізму.

ПОТІК СВІДОМОСТІ, творчий принцип, що визначився в західноєвропейській літературі на початку XX ст. Термін запозичений з книги «Наукові основи психології» (1890) американського філософа Вільяма Джеймса. Як образотворчий літературний прийом потік свідомості характеризується прямим відтворенням процесів душевного життя, граничною формою «внутрішнього монологу», «самоаналізом відчуттів». У літературі *авангардизму** він стає самодостатнім методом зображення життя, претендуючи на універсальність і на особливу повноту ілюзії «присутності», «співпереживання» при передачі психічних станів.

ПРЕРОМАНТИЗМ (передромантизм), комплекс ідейно-стильових тенденцій в художній культурі європейських країн і США кінця XVIII ст., що передбачили *романтизм**. Зберігав ряд рис *сентименталізму**, але поклав початок безкомпромісному запереченню просвітницького раціоналізму. Проникнутий пафосом самовизначення й утвердження особистості, інтересом до Середньовіччя і «природного», не порушеного цивілізацією суспільства. Найбільш повно комплекс ідей преромантизму виразив Ж.-Ж. Руссо. Багата література преромантизму в Анг-

лії відродила інтерес до фольклорних жанрів і створила *готичний роман**. У Німеччині пре-романтизм проявився у творчості письменників «Бурі й натиску».

ПРЕТОРІАНЦІ, у Стародавньому Римі спочатку охорона полководців, потім імператорська гвардія; брали активну участь у дворських переворотах. В переносному значенні — наймані війська, що служать опорою влади, заснованої на грубій силі.

Прецізна література, аристократичний напрямок у французькій літературі XVII ст. (О. д'Юрфе, М. Сьюдері, Ф. Кіно). У поезії оспівувалася галантна любов і куртуазна світськість. У галантно-героїчних романах зображувалася сучасна знать під історичними чи вигаданими іменами.

Природа, 1) все суще, сукупність речей та істот, весь світ у його найрізноманітніших проявах, все те, що має універсальне розповсюдження; 2) сукупність натуральних умов життя суспільства, те, що існує і змінюється безвідносно до людей, їх бажань і прагнень; 3) споживча цінність, джерело ресурсів для людини і місце її проживання, те, на що спрямована її діяльність; 4) «друга природа» — створені людиною матеріальні умови її існування.

ПРОЛЕТАРІАТ (РОБІТНИЧИЙ КЛАС), один з основних соціальних класів індустріального суспільства, що складається з людей, цілковито позбавлених власності та джерел доходів і тому змушених заробляти на життя продажем своєї робочої сили і часу на користь різного роду роботодавців.

ПРОМИСЛОВИЙ ПЕРЕВОРОТ, означення історичного періоду переходу від мануфактури до машинного виробництва; почався в Англії у 1760-х рр. завдяки сполученню економічних, політичних і соціальних факторів: мирної внутрішньої обстановки, запасів вугілля і залізної руди, наявності капіталу. Пара замінила силу м'язів, вітру і води, виникли фабрики масового виробництва промислових товарів, поглибилися спеціалізація і поділ праці. Індустріалізація текстильної промисловості зажадала нових машин, що сприяло подальшому розвитку машинобудування. Покращилися транспортні шляхи: водні, судохідні і залізничні. Розроблені в Англії технології поширювалися в інших країнах. До середини XIX ст. Великобританія перетворилася в саму багату і могутню державу світу. Одночасно змінилася і структура суспільства: склалися великі промислові міста, головним чином в центральних і північних графствах, в Шотландії і Південному Уельсі. З припливом сільського населення в міста виникли серйозні економічні і соціальні проблеми, зв'язані, насамперед з низькою заробітною платнею, нестачею житла і використанням дитячої праці. Згодом до кінця XIX ст. на шлях промислового перевороту вступили Франція, Німеччина, Італія.

ПРОСВІТНИЦТВО, епоха катастрофи феодалізму й утвердження капіталістичного суспільства, що охопила XVIII ст. Термін «Просвітництво» вживається для характеристики політичної ідеології, філософії, літератури і мистецтва, що готували революцію 1789 р. у Франції, антифеодальні реформи і виступи в інших країнах. Для діячів епохи Просвітництва характерні віра в розум, критика релігійних забобів, феодальних привілеїв, деспотизму; оптимістичне бачення майбутнього людського суспільства як «царства розуму». «Ми знаємо тепер, — писав Ф. Енгельс, — що це царство розуму було не чим іншим, як ідеалізованим царством буржуазії, що вічна справедливість знайшла своє здійснення в буржуазній юстиції, що рівність звелася до громадянської рівності перед законом, а одним із самих істотних прав людини проголошена була... буржуазна власність». Людина розумілася просвітителями як «природна істота», що прагне до задоволення своїх потреб, до щастя, якого можна досягти шляхом раціональної трансформації суспільства, чому сприяє поширення освіченості, наукових знань, просвітительство широких мас.

ПРОСВІЧЕНИЙ АБСОЛЮТИЗМ, означення політики абсолютизму* в ряді європейських країн у другій половині XVIII ст., що виражалася у модернізації найбільш застарілих соціальних інститутів (скасування деяких станових привілеїв, підпорядкування церкви державі, ре-

форми — селянська, судова, шкільного навчання, зм'якшення цензури та ін.). Представники просвіченого абсолютизму (Йосиф II в Австрії, Фрідріх II у Пруссії, Катерина II в Росії), використовуючи популярність ідей французького Просвітництва, зображали свою діяльність як «союз філософів і государів». Просвічений абсолютизм був спрямований головним чином на зміцнення дворянства, хоча деякі реформи сприяли розвитку капіталістичного укладу.

П'єТА, в образотворчому мистецтві сцена оплакування Христа Богоматір'ю.

Р.

РАЦІОНАЛІЗМ, філософський і світоглядний напрямок, що визнає розум основою пізнання і людської поведінки. У теорії пізнання раціоналізм протистойть емпіризму (сенсуалізму), що підкреслює роль почуттів у процесі пізнання, і містицизму, що заперечує вірогідність людського пізнання взагалі. Терміном «раціоналізм» позначають також віру в необмежену силу людського розуму, здатність людини пізнавати світ і перетворювати його згідно пізнаних законів природи і суспільства.

РЕАЛІЗМ, 1) напрямок в літературі і мистецтві, що ставить метою правдиве відтворення дійсності в її типових рисах. Критичний реалізм (що змінив *романтизм*) — напрямок у літературі і мистецтві XIX ст., що критично ставився до зображуваної ним дійсності); 2) метод правдивого зображення дійсності в літературі і мистецтві; 3) ясне розуміння і врахування умов дійсності при здійсненні чого-небудь.

«РЕВОЛЮЦІЯ ЦІН», різке підвищення цін на товари у зв'язку із зростанням видобутку золота й інших коштовних металів і зниженням їх вартості. «Револуції цін» відзначені в країнах Європи у XVI ст. після відкриття Америки й у середині XIX ст. після відкриття родовищ золота в Каліфорнії й Австралії.

РЕКОНКІСТА, відвоювання народами Піренейського півострова земель, завойованих арабами в 711-715 рр. Вона почалася у 718 р. битвою біля Ковадонги. Під час розпаду Кордовського халіфату у 1031 р. на 23 окремі держави майже дві третини території півострова перебували в руках іспанських мусульман — маврів. Розпад халіфату полегшив іспанцям просування вперед — результатом цього стало заняття кастильцями у 1085 р. Толедо — стародавньої столиці вестготських королів. Вторгнення Альморавідів і перемога їх над леонкастильським військом біля Салаки у 1086 р., навала Альмохадів, що одержали перемогу над кастильцями біля Аларкоси в 1195 р., не змогли надовго зупинити успішний хід Реконкісти. На початку XIII ст. християнські держави знову перейшли в наступ: у 1212 р. при Лас-Навас де Толоса з'єднане військо Кастилії, Арагону, Португалії і Наварри завдало маврам поразки. У першій половині XIII ст. кастильці при Фердинанді III Святому завойовали Андалусію, крім Гранаді, арагонці і каталонці при Хайме I Завойовнику — Балеарські острови і Валенсію, а португальці при Альфонсі II — Аларгавію. З останньої третини XIII до кінця XV ст. наступальний рух на південь іспанських народів призупинилося, натомість Арагон, Португалія і Наварра зовсім перестали брати участь в Реконкісті. Внутрішні розбрати і міжособні війни в Кастилії на два століття продовжили період мавританського панування, через що остання арабська твєрдиня — Гранาดา та її область — пала тільки в 1492 р.

Релігія, 1) світогляд і світовідчуття, а також відповідна поведінка і специфічні дії (культ), засновані на вірі в існування Бога або богів, священного, тобто того чи іншого різновиду надприродного; 2) «фантастичне відображення в головах людей тих зовнішніх сил, які панують над ними в їх повсякденному житті — відображення, в якому земні сили набувають форми неземних» (Фрідріх Енгельс).

Ренесанс (Відродження), епоха в історичному й культурному розвитку Європи XIV—XVI ст., зумовлена зародженням буржуазних відносин і початком занепаду феодалізму, формуванням світської культури й гуманістичної свідомості, що поривали з релігійним світобачен-

ням. Ренесанс орієнтувався на відродження культури Античності (звідки й назва), що давало можливість, спираючись на досвід й авторитет філософських і мистецьких творів минулого, добиватись гармонійної єдності тілесного й духовного, почуттєвого й інтелектуального в людині, а також сприяти прогресивному розвитку культури.

РЕФЛЕКСІЯ, 1) міркування про свій внутрішній стан, аналіз своїх переживань. 2) У філософії — форма теоретичної діяльності людини, спрямована на осмислення своїх власних дій та їх законів.

Реформація, могутній релігійний рух XVI—XVII ст., спрямований на реформування вчення й організації християнської церкви, який виник у Німеччині на початку XVI ст., швидко розповсюдився на більшій частині Європи і призвів до втрати католицькою церквою свого панівного становища й утворення численних протестантських церков і сект.

РИТОРИКА, наука про ораторське мистецтво і ширше — про художню прозу взагалі. Складається з 5 частин: підбір матеріалу, його розташування, словесне вираження (вчення про три стилі: високий, середній і низький; і про три засоби формування стилю: добір слів, сполучення слів і стилістичні фігури), запам'ятовування і виголошення.

РИТУАЛ, стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова і об'єкти, виконуються на спеціально підготовленому місці і призначаються для дії на надприродні сили або істоти в інтересах й цілях виконавців.

Рісорджіменто, національно-визвольний рух італійського народу проти іноземного панування, за об'єднання роздробленої Італії, а також період, коли цей рух відбувався: кінець XVIII ст. — 1861 р.; Рісорджіменто завершилося у 1870 р. приєднанням до Італійського королівства Риму. Найважливіші події Рісорджіменто — Революції 1848-1849, 1859-1860 рр. За керівництвом Рісорджіменто боролись республікансько-демократична (лідери Дж. Мадзіні, Дж. Гарібальді та ін.) і ліберальна (лідери К. Кавур та ін.) течії. Остання одержала верх, і Італія була об'єднана в формі конституційної монархії.

Розенкрейцери, члени таємних (переважно релігійно-містичних) товариств у XVII—XVIII ст. у європейських країнах (насамперед у Німеччині, Нідерландах, Росії). Назва походить або від імені легендарного засновника товариства Християна Розенкрейца, що нібито жив у XIV—XV ст., або від емблеми розенкрейцерів — троянди і хреста. Розенкрейцерство близьке до масонства. Організаційне оформлення і найбільше поширення розенкрейцерство одержало в другій половині XVIII ст. У вченні і діяльності розенкрейцерів велике місце займали ідеї морального самовдосконалення й окультні науки — чорна магія, каббалістика, алхімія.

РОКОКО, стильовий напрям у європейському мистецтві XVIII ст., що представляє собою пізню стадію *Бароко* у його пом'якшеній, більш вишуканій формі. Для рококо, пов'язаного з кризою абсолютизму, характерна втеча від життя у світ фантазій, театралізованої гри, міфологічних і пасторальних сюжетів, еротики. Більш камерне й інтимне, шире, занурене у товщу повсякденного життя, мистецтво рококо віддзеркалювало почуття хисткості існування, тривогу за майбутнє, передчуття тяжких, грізних часів, а також бажання встигнути взяти від життя все, що можливо.

РОМАНТИЗМ, 1) напрямок в літературі і мистецтві першої чверті XIX ст., що виступав проти канонів класицизму і характеризувався прагненням до національної й індивідуальної своєрідності, до зображення ідеальних героїв і почуттів; 2) метод відтворення дійсності в її ідеалізованому вигляді; 3) умонастрій, перейнятий ідеалізацією дійсності, мрійливого споглядальністю.

С.

САЛОННЕ МИСТЕЦТВО (від Салонів — офіційних художніх виставок у Франції, що влаштовувалися у 1737-1848 рр. у «квадратному салоні» Лувра), мистецтво ХІХ—ХХ ст., що пристосовує до обивательських смаків академічної доктрини і будь-які модні мистецькі течії.

Сарацин, у Середні віки араб, а також взагалі мусульманин.

Свято, головне міфологізоване дійство, ритуал, що наділялося особливою сакральністю (святістю) у протилежність буденному, профанному часові. Як правило, свято відтворювало події часів першотворення і приурочувалось до початку різних календарних циклів, перш за все — до Нового року, початку весни, що відповідало святковій символіці оновлення світу — повторного (ритуалізованого) творення Космосу з хаосу. Тому святкове дійство включало драматизоване вторгнення сил хаосу, руйнування і смерті до світу людей. Однак, це вторгнення мало амбівалентний, відроджувальний аспект. Ритуальне моделювання хаосу з *інверсією** соціальних зв'язків, коли царя на престолі змінював раб, завершувалось відновленням космічного і соціального порядку.

СВЯЩЕННИЙ СОЮЗ, союз Австрії, Пруссії і Росії, укладений в Парижі 26. ІХ. 1815 р., після падіння імперії Наполеона І. Цілями Священного союзу були забезпечення непорушності рішень Віденського конгресу 1814-1815 рр. У 1815 р. до Священного союзу приєдналися Франція і ряд інших європейських держав. Священний союз санкціонував збройну інтервенцію і придушення австрійськими військами революцій у Неаполі (1820-21) і П'ємонті (1821) і французькими військами в Іспанії (1820-23). У ряді актів брала участь Великобританія. Протиріччя між європейськими державами розхитували Священний союз, і в кін. 1820-х — на поч. 1830-х рр. він розпався.

Секуляризація, 1) звільнення від впливу культу, релігії, церкви у різних сферах політичного, суспільного, економічного, культурного життя; 2) вилучення чого-небудь з відання релігійних організацій і передача у світське, цивільне; 3) звільнення суспільної та індивідуальної свідомості від впливу релігії.

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ, художня течія епохи культури ХVІІІ ст., яка проголосила «природне почуття» визначальним моментом життєвих цінностей і творчості, тим самим протиставивши себе раціоналізму Просвітництва. Сентименталізм виник на порівняно пізньому етапі розвитку культури Просвітництва, коли стає явною обмеженість чисто раціоналістичного підходу до життя, коли настає розчарування у позитивній ролі цивілізації, сумнів у самій можливості «царства Розуму», декларованого діячами Просвітництва. Творче кредо сентименталізму точно передають слова Ж.Ж. Руссо: «Розум може помилятися, почуття — ніколи». Однак, відкидаючи холодну безстрашність, сентименталісти зберігали вірність гуманістичним суспільним ідеалам Просвітництва: у низці випадків вони звинувачували сучасну їм феодально-станову дійсність ще більш рішуче й різко, ніж це робили діячі раннього, раціоналістичного Просвітництва. Разом з тим, сентименталізм є ще суперечливішим, ніж раннє Просвітництво: апеляція до почуттів «людини натуральної» могла пробуджувати протест проти «неприродності» усіх форм гноблення й деспотизму, але вони ж могли відволікати від дійсності, заводячи до сфери більш чи менш абстрактних мрій на лоні умовної, меланхолійної природи. Концептуально сентименталізм оформився в Англії у зв'язку із швидким розвитком буржуазних відносин, які руйнували традиційний уклад життя і патріархальну мораль. У Франції цей напрям оформився в період визрівання передумов Великої революції 1789 р. Не представляючи собою розробленого художнього методу, сентименталізм проявився як особливий умонастрій, для якого характерні меланхолійна мрійливість, схильність до усамітнених роздумів, чутливість. Звертаючись до картин природи й «натурального» життя селян, митці виявляють там гармонію, простоту й чистоту моралі, протиставляючи ці якості «зіпсованості» цивілізованого суспільства. Стилістика сентименталізму тяжіє до динамічних форм *Бароко**,

а з просвітительським класицизмом його зближує інтерес до «простої» природи, ширість переживань, прагнення до природності вираження. У цілому, сентименталізм відкрив нові грані у зображенні людської особистості. В історичній перспективі цей напрям став попередником романтизму: їх спорідненість проявляється у перенесенні уваги на індивідуальний стан духу, інтерес до складних характерів, змінних переживань.

СЕЦЕСІЯ, об'єднання молодих художників й архітекторів країн Центральної Європи кінця XIX — початку XX ст., що виникли в опозицію офіційним мистецьким організаціям. Цілі об'єднань, крім символістської в своїй основі стилістичної та ідейної орієнтації, були наступними: відмова від звертання до історії; захоплення концепцією «глобального мистецтва»; пропаганда власної творчості за кордоном шляхом широкого культурного обміну. Перша Сецесія, створена у 1892 р. німецьким митцем Францем фон Штуком (1863-1928), з'явилась у Мюнхені. У 1897 р. виникла сама знаменита Віденська сецесія. Берлінська Сецесія, утворена в 1899 р. і очолена Максом Ліберманом, об'єднала німецьких імпресіоністів*. Римська група з 1913 р. стала організовувати виставки антиакадемічного спрямування. Важко переоцінити роль Сецесій у розвитку європейського мистецтва перших десятиліть XX ст. Далеко не однорідні і не однозначні, вони сприяли творчій практиці роботи в майстерні й розширенню набору матеріалів і технічних прийомів, використовуваних як засоби виразності.

Символ, знак, пов'язаний з означуваною ним предметністю так, що сенс знаку і його предмет представлені тільки самим знаком й розкриваються лише через його інтерпретацію. Символ — це концентрований вираз певної ідеї, явища, образу. До рівня символу може піднятися подія, вчинок, квітка, сказана кимсь фраза, якийсь предмет, жест. Символом, або знаковою системою, заснованою на символах може виражатись той чи інший аспект дійсності — від всієї світобудови до куточка саду, від історичних подій до найскладніших, найвитонченіших, найінтимніших переживань, — або ж щось таємниче, потойбічне, не підлягаюче контролю розуму, підсвідоме, зрозуміле як «істинна духовна реальність», доступна тільки медіумові (шаманові, поетові).

Символ віри, короткий виклад християнських догматів, безумовне визнання яких православна і католицька церкви наказують кожному християнину. Був сформульований I Нікейським (325 р. н.е.) і доповнений II Константинопольським (381 р. н.е.) вселенськими соборами: «Вірую... у Єдиного Господа Ісуса Христа, Сина Божого Єдинородного, від Отця породженого предвічно, Бога від Бога, Світла від Світла, Бога істинного від Бога істинного, породженого, нествореного, єдиносущного Отцеві» Надалі католицька церква додала до Символу віри філіокве (що Дух сходить не тільки від Отця, але й від Сина), не визнане православ'ям.

Синкретизм, 1) нерозчленованість, злитість, що характеризує нерозвинутий стан яких-небудь явищ (напр., мистецтва на початкових стадіях людської культури, коли музика, спів, поезія, танок не були відокремлені одні від одних); 2) змішування, неорганічне злиття різних елементів, напр., різних культів і релігійних систем в епоху пізньої Античності.

Сім вільних мистецтв, сукупність наук, що складала основу освіти у Середньовіччі і включала граматику, діалектику, риторику, геометрію, арифметику, астрономію і музику. З часів Боеція і Кассіодора вони розділилися на трівіум і квадрівіум. Трівіум (троїстий шлях [вдосконалення]) складався з граматики (що давала основні відомості про латинський правопис, а потім переходила до читання деяких античних авторів), діалектики (що знайомила з основами формальної логіки) і риторики (що навчала правилам красномовства). Квадрівіум (чотирирякий шлях [вдосконалення]), друга ступінь Семи вільних мистецтв, складався з геометрії, що містила в собі елементарні поняття про фігури, необхідні для будівництва храмів, і уривчасті дані про географію і космографію, арифметики, що навчала лічби, астрономії, що зводилася до основних відомостей про календар і правила розрахунку рухливих церковних свят, і музики, що навчала церковному співу. У середньовічних університетах Сім вільних ми-

стецтв вивчалися на молодшому, так званому артистичному, факультеті, закінчення якого надавало право вступу на один зі старших факультетів — богословський, медичний чи юридичний.

Скрипторій, майстерня рукописної книги у західноєвропейських монастирях епохи Середньовіччя. В скрипторії переписувались книги переважно релігійного змісту.

«СЛАВНА РЕВОЛЮЦІЯ», прийнята в історичній літературі назва державного перевороту 1688-89 рр. в Англії, у результаті якого король Яків II Стюарт був відсторонений від влади. Новими королями Англії в 1689 р. були проголошені дочка скинутого короля Марія II Стюарт і її чоловік — голландський штатгальтер Вільгельм III Оранський. Головним підсумком Славної революції стала остаточна ліквідація англійського абсолютизму і встановлення конституційної монархії, вищою владою в якій став парламент.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ (СОЦРЕАЛІЗМ), один з напрямів *авангардизму**, пов'язаний з виникненням і розвитком соціалістичних держав, заснований на чітко сформульованих ідеологічних установках, естетичних принципах і системі соціально-політичних оцінок. Склався на протязі 1920-х років у рамках радянської культури, з 1934 р. став офіційним художнім методом радянського мистецтва, а з 1945 р. — і країн «соціалістичного табору»; у 1930-1950-х рр. також одержав певне розповсюдження в культурах капіталістичних країн. У «Статуті Союзу письменників СРСР» (1934) зазначено, що соціалістичний реалізм є «основним методом» літератури, мистецтва і критики, який «жадає від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку», що сполучається «із завданням виховання трудящих у дусі соціалізму».

Найважливішими ідейними принципами соцреалізму були: партійність (підпорядкування політиці комуністичної партії), народність (орієнтація на «психологію» і «потреби» народних мас) і соціалістичний гуманізм (відповідність системі поглядів, що визнає цінність, права і потреби «пролетаря», «селянина» і «трудового інтелігента»). Естетична платформа соцреалізму включає конструювання «ідеальної дійсності» (класицизм), імітацію «реальної дійсності» (реалізм) і пафос суб'єктивної активності (романтизм). Вимоги соціалістичного реалізму фактично перетворилися в заборони, що гальмували творчість, на довгі роки талановиті твори усувалися з духовного життя народу, натомість стимулювалось створення посередніх конформістських творів, що слідували пласким пропагандистським установкам.

У формально-стильовому відношенні соцреалізм являє собою цілком еkleктичний сплав елементів традиційного й авангардного мистецтва, який, тим не менше, утворює непомільно пізнаванне мистецтво з ознаками, «великого стилю» загиблих цивілізацій. У рамках соцреалізму працювало немало митців, чії твори увійшли до скарбниці світової культури: М. Горький, М. Шолохов, О. Солженіцин, В. Маяковський, П. Неруда, О. Довженко, Б. Брехт, С. Ейзенштейн, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, О. Дейнека, В. Мухіна, А. Пластов та багато ін.

СПРАВА ДРЕЙФУСА, сфабрикована у 1894 р. реакційною французькою воєначинною судова справа за безпідставним обвинуваченням офіцера французького Генерального штабу єврея А. Дрейфуса у шпигунстві на користь Німеччини. Незважаючи на відсутність доказів, суд присудив Дрейфуса до довічної каторги. Боротьба навколо справи Дрейфуса спричинила політичну кризу. Під тиском демократичних сил країни Дрейфус у 1899 р. був помилуваний, у 1906 р. реабілітований.

СТАНКОВЕ МИСТЕЦТВО, різновид образотворчого мистецтва, твори якого носять самостійний характер і не мають прямого декоративного чи утилітарного призначення (у живопису картини; в скульптурі статуї, поруддя, групи, станкові рельєфи; у графіці естампи, станкові малюнки). Назва походить від верстату (мольберт, скульптурний верстат), необхідного для виконання творів станкового мистецтва.

СТОЛІТНЯ ВІЙНА 1337-1453 рр. між Англією і Францією за Гієнь (Аквітанію, з XII ст. англійське володіння), Нормандію, Анжу (втрачені англійцями в XIII ст.), Фландрію. Привід — домагання англійського короля Едуарда III (онука французького короля Філіппа IV) на французький престол після смерті французького короля Карла IV, що не залишив синів. Англія виграла битви біля Слейсе (1340), Кресі (1346), Пуат'є (1356). Договір у Бретині 1360 р. закріпив за Англією значну частину французької території. У 1370-х рр. англійці майже цілком були вигнані з Франції. Однак після перемоги біля Азенкура (1415) англійці в союзі з бургундцями захопили північ Франції (з Парижем). Опір англійцям очолила Жанна д'Арк, Орлеанська діва (1412-1431). У 1429 р. французьке військо на чолі з нею зняло облогу Орлеана. Столітня війна завершилася капітуляцією англійців у Бордо (1453). Англія утримала на території Франції лише Кале (до 1558).

СТРУКТУРА, сукупність стійких зв'язків об'єкта, що забезпечують його цілісність і тотожність самому собі, тобто збереження основних властивостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах.

СТРУКТУРАЛІЗМ, напрямок в гуманітарному знанні, що сформувався в 1920-х рр., пов'язаний з використанням структурного методу, моделювання, елементів семіотики, формалізації і математизації в лінгвістиці, літературознавстві, етнографії, історії та ін. Об'єктом дослідження структуралізму є культура як сукупність знакових систем (мова, наука, мистецтво, міфологія, мода, реклама). Основа структурного методу — виявлення структури як доволі стійкої сукупності відносин; визнання методологічного примату відносин над елементами в системі; часткове абстрагування від розвитку об'єктів (примат синхронії над діахронією). У більш вузькому значенні — науково-філософська течія, що одержала найбільше поширення в 1960-х рр. у Франції (К. Леві-Строс, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда).

«СТУДЕНТСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ» 1968-69 рр., заворушення і безпорядки у вищих навчальних закладах Європи і Америки, що розпочались у травні 1968 р. у Парижі. Студенти й ліві інтелігенти, виступивши з широким спектром вимог (від нацистських до комуністичних), захоплювали університети, билися з поліцією і, здавалося, от-от скинуть уряд, що розгубився. У підсумку революція не досягла політичної перемоги, але зробила на суспільство глибокий моральний вплив, розкріпачивши нрави і світогляд цілого покоління молодих людей у всьому світі. В історію увійшли пропаговані «революцією» сексуальна свобода, вживання наркотиків, «психоделічна» рок-музика і численні гасла, якими молоді бунтарі покривали стіни будівель і аудиторій: «Забороняється забороняти», «Будьте реалістами — вимагайте неможливого!».

СУБКУЛЬТУРА, 1) «під-культура» окремих суспільних груп (етнічних, релігійних, професійних, маргінальних і т. д.), що створює певні взірці, норми, цінності, відмінні від прийнятих у суспільстві в цілому; 2) соціокультурна спільнота з особливими рисами та ознаками, виділеними з тієї чи іншої культури.

СУБЛІМАЦІЯ, психічний процес перетворення і переключення енергії афективних потягів на цілі соціальної діяльності і культурної творчості.

СХОДАСТИКА, тип релігійної філософії, що займається осмисленням догматичних поглядів християнства з раціоналістичних позицій і за допомогою логічного інструментарію.

Сценорафія, мистецтво художнього оформлення сцени, а також саме таке оформлення.

СЮРРЕАЛІЗМ, напрямок у мистецтві *авангардизму** XX ст., що проголосив джерелом художньої творчості сферу підсвідомості (інстинкти, сновидіння, галюцинації), а її методом — розрив логічних зв'язків, заміненіх вільними асоціаціями. Сюрреалізм склався у 1920-х рр., розвиваючи ряд рис *дадаїзму**. З 1930-х рр. головною рисою сюрреалізму стала парадоксальна алогічність сполучення предметів і явищ, яким віртуозно надається видима предметно-пластична вірогідність.

Т.

Табу, у родоплемінних суспільствах система заборон, які накладалися на певні дії та предмети, вимовляння окремих слів, на їжу, відвідування певних місць у храмі, святини тощо, за порушення яких, згідно релігійних уявлень, загрожує кара надприродних сил, хвороба чи смерть. Табу регламентували найважливіші аспекти життя людини, забезпечували дотримання шлюбних норм і т.д., а отже, частково підмінювали суспільні закони. У релігіях, які виникли пізніше, поняттю табу приблизно відповідає ідея гріха.

ТРАНСЦЕНДЕНТНИЙ, позамежний відносно якої-небудь визначеної сфери, до Всесвіту в цілому; протилежність іманентного. Одне з центральних понять ряду філософських течій, характеристика Абсолюту, що перевершує всяке буття (Єдине в неоплатонізмі); у теологічних вченнях — синонім потойбічності Бога. У філософії Канта — вихідне за межі можливого досвіду («світу явищ») і недоступне теоретичному пізнанню (наприклад, ідея Бога, душі, безсмертя).

ТЕРАҚОТА, різновид кераміки, вироби з неглазурованої випаленої кольорової пористої глини.

ТЕРМИ, у Стародавньому Римі — громадські лазні, що включали, крім гарячої, теплої і холодної лазень, також парильні, зали для спорту, зборів, бібліотеку, невеликий театр, художню галерею і т.д. Перші публічні терми були споруджені на Марсовому полі в часи правління Октавіана Августа. Пізніше терми будували римські імператори: Нерон, Тіт, Каракалла. Руїни деяких з цих споруд збереглися до наших днів. У Термах Каракали, що відрізнялися колосальним розміром і розкішною архітектурною декору, були виявлені знамениті статуї Геркулеса і Флори і скульптурна група Фарнезький бик; у термах, споруджених Тітом, була знайдена знаменита скульптурна група Лаокоон.

Теургія, мистецтво впливати на волю богів; це прилучення до самої природи божества, коли людина сама стає деміургом і творить те, що твориться божеством, тобто прями чудеса.

ТЕХНІЧНІ МИСТЕЦТВА, термін, уживаний для означення нового роду мистецтв, що утворився у XIX—XX ст. в результаті активної взаємодії художньої думки й прогресу науки і техніки. До технічних мистецтв відносяться у першу чергу фотомистецтво, кіномистецтво і телебачення. Їх родова ознака полягає у використанні для вирішення творчих завдань фотографічних зображень, які в основі своїй являються технічними репродукціями дійсності. Найбільш характерною рисою технічних мистецтв є органічний взаємозв'язок творчого й технологічного процесів. Початково фотографія, кіно й телебачення розглядалися як технічні атракціони, що не мали самостійного художнього значення і застосовувались у сфері виробництва лише в ужиткових цілях. Естетичний статус технічних мистецтв змінюється з формуванням фотографічної художньої культури, яка склалась у результаті виявлення виражальних можливостей фотозображення та їх співвіднесення з художньою традицією і творчою практикою класичних мистецтв.

Нова форма художньої культури, що стала естетичною основою розвитку цього роду мистецтв, характеризується своєрідним баченням дійсності, специфічними особливостями композиційного й образного мислення, мови й стилю. Разом з тим, у творчій практиці кожного виду технічних мистецтв риси цієї культури модифікуються у відповідності з особливостями кожної з цих форм творчості.

Використання фотографічних зображень надає технічним мистецтвам рис, що суттєво відрізняють їх від мистецтв традиційного типу. Найважливішими з них є синтетичність й масовість. Фотографічні зображення не тільки є результатом швидкого й точного фіксування дійсності, але й дозволяють зберігати й передавати найрізноманітнішу за своїм характером інформацію (у т.ч. й естетично-художню). Вони можуть набувати рис живописної картини, з їх допомогою можна вести оповідь, поетичну чи прозову, ці зображення з успіхом використовув-

ються при втіленні життєво правдивих, реалістичних образів. Моментальні фотографічні зображення з допомогою монтажу здатні відтворити ілюзію реального руху і розвиток думки, вони можуть бути споряджені текстом й озвучені. Все це свідчить про універсальність фотографічного зображення як виражального засобу й відкриває унікальні можливості для вирішення проблем художнього синтезу. Найповніше вони використовуються у кіномистецтві, яке визначається як мистецтво синтетичне.

Використання фотографічної технології дозволяє тиражувати твори технічних мистецтв і це робить доступним їх сприйняття для найширшої аудиторії. Вони розвиваються у силу цього як мистецтва масові, тісно пов'язані із соціально-історичним процесом й індивідуальним розвитком людей. В сучасній цивілізації технічні мистецтва складають фундамент *Масової культури**, що стала у багатьох своїх проявах синонімом дегуманізації культури й символом ідейно-культурної експансії, здійснюваної у глобальному масштабі.

ТЕХНОКРАТІЯ, напрямок в суспільній думці, який стверджує, що суспільство може цілком регулюватися принципами науково-технічної раціональності; її носіями є техніки, інженери і вчені (технократи), до яких від підприємців і політиків повинна перейти влада на підприємствах і в суспільстві в цілому. Технократичні концепції відобразили зросле значення науки і фахівців для сучасного суспільного виробництва. Характерна риса усіх видів технократії — орієнтація на управління соціальними процесами на основі технічних та ін. вузькоспеціальних критеріїв, зменшення ціннісно-етичного виміру політики.

ТОТАЛІТАРИЗМ, одна з форм держави (тоталітарна держава), що характеризується її повним (тотальним) контролем над усіма сферами життя суспільства, фактичною ліквідацією конституційних прав і свобод, репресіями стосовно опозиції й інакомислячих (наприклад, різні форми тоталітаризму у фашистській Італії, нацистській Німеччині, комуністичному СРСР, франкістській Іспанії та ін. — з кін. 1920-х рр.).

Традиція, елементи соціальної й культурної спадщини, які передаються від покоління до покоління і зберігаються у певних суспільних і соціальних групах довготривалий час. Традиція охоплює об'єкти соціокультурної спадщини (матеріальні і духовні цінності), процес соціального спадкоємства, його способи. В якості традиції виступають певні соціальні інституції, норми поведінки, культурні та етичні цінності, ідеї, звичаї, обряди тощо.

«ТРЕТІЙ РЕЙХ», термін, проголошений *нацистами** для звеличення свого режиму. Почерпнутий з архаїчних містичних вчень про «три царства». Широко використовувався в німецькій націоналістичній літературі. Першою імперією проголошувалася середньовічна «Священна Римська імперія германської нації», другий — Німецька імперія 1871-1918 р. Третьою повинна була стати оновлена, відроджена після поразки в Першій світовій війні і революції нова фашистська Німеччина, якій належало проіснувати тисячу років.

Тридцятирічна війна 1618-1648 рр., між католицько-габсбурзьким блоком (іспанські й австрійські Габсбурги, католицькі князі Німеччини, підтримані папством і Річчю Посполитою) і протестантсько-антигабсбурзькою коаліцією (німецькі протестантські князі, Франція, Швеція, Данія, підтримані Англією, Голландією і Росією). Війна поділяється на періоди: чеський (1618-1623) — Чеське повстання 1618-1620 років проти Габсбургів і поразка чехів біля Білої Гори (1620); датський (1625-1629), коли війська Католицької ліги (під командуванням Альбрехта Валленштейна і Йоганна Тіллі) завдали поразки Данії, вигнавши датські війська з території Німеччини; шведський (1630-1635), коли шведська армія, вторгшись під командуванням Густава II Адольфа в Німеччину, здобула перемоги біля Брейтенфельда (1631), Лютцена (1632), але була розбита біля Нердлінгена (1634); франко-шведський (1635-1648), коли з вступом у війну Франції визначилася явна перевага антигабсбурзької коаліції. У результаті потерпіли крах плани католицької реставрації, політична гегемонія перейшла до Франції. Війна закінчилася Вестфальським миром 1648 року.

Триденський собор (XIX Вселенський собор католиків), відкрився у грудні 1545 р. у Триденті (суч. Тренто, Італія) при папі Павлі III, а закрився там же в грудні 1563 р. у понтифікат Пія IV. Незважаючи на значні перерви і численні ускладнення, зв'язані з позиціями світських государів і протестантських лідерів, собор досяг своєї мети: дати догматичні визначення традиційних католицьких доктрин, що піддавалися нападкам з боку протестантів, і почати справжню реформу церкви. Отцям собору (єпископам та іншим прелатам з правом голосу) допомагали теологи-консультанти, серед яких були знамениті домініканці Катаріно і Сото, єзуїти Лайнес і Сальмерон. Найбільш важливі декрети собору стосувалися первородного гріха, оправдання, таїнств, індальгенцій. Декрети з питань дисципліни покликані були припинити зловживання і перебороти пороки в церкві, що викликали протестантський бунт: це відносилося до легковаження єпископами своїми обов'язками, численності бенефіціїв, порушення кліриками церковної дисципліни та їх недостатньої підготовки.

У.

УТИЛІТАРИЗМ, принцип оцінки всіх явищ і процесів тільки з точки зору їх користності, можливість служити засобом для досягнення якої-небудь цілі.

УТОПІЯ, зображення ідеального суспільного ладу, позбавлене наукового обґрунтування; жанр наукової фантастики; позначення всіх творів, що містять нереальні плани соціальних перетворень. Термін походить від назви книги Т. Мора (XVI ст.).

Ф.

ФАРС, 1) різновид комедії легкого змісту з чисто зовнішніми комічними прийомами; 2) вид середньовічного народного театру і літератури побутового комедійно-сатиричного характеру (XIV—XV ст.). Є близьким до німецького фастнахтшпіля, італійської *комедії дель арте** та ін.

Фація, жанр короткого смішного оповідання типу анекдоту; виник в міській західноєвропейській літературі у XII—XIII ст., був популярний в епоху Ренесансу.

ФАШИЗМ, **НАЦИЗМ**, соціально-політичні рухи, ідеології і державні режими *тоталітарного** типу, що неминуче виростають з націоналізму. У вузькому значенні фашизм (нацизм) — феномен політичного життя Італії і Німеччини 1920-40-х рр. У будь-яких своїх різновидах фашизм протиставляє інститутам і цінностям демократії т. зв. «новий порядок» і гранично жорсткі засоби його утвердження. Фашизм (нацизм) спирається на масову тоталітарну політичну партію (приходячи до влади, вона стає державно-монопольною організацією) і незаперечний авторитет «вождя», «фюрера». Тотальний, у т.ч. ідеологічний, масовий терор, націоналізм і расизм, що переходить у геноцид, ксенофобія стосовно «чужих» національних і соціальних груп, ворожих йому цінностей цивілізації — неодмінні елементи ідеології і політики фашизму. Фашистські режими і рухи фашистського типу широко використовують демагогію, популізм, гасла соціалізму, імперської державності, апологетику війни. Фашизм знаходить опору переважно в соціально знедолених групах в умовах загальнонаціональних криз і катаклізмів модернізації.

ФЕНТЕЗІ, жанр літератури і мистецтва, що примикає до наукової фантастики, але в більш вільній, «казковій» манері використовує мотиви далеких переміщень у просторі і часі, інопланетних світів, штучних організмів, міфологію стародавніх цивілізацій. В образотворчому мистецтві елементи фентезі часто сполучаються з *абстракціонізмом**, *сюрреалізмом** або перетворюються у фантастичний реалізм.

ФЕОДАЛІЗМ, політична й соціально-економічна система, за якої володіння землею визначалося особою відданістю, несенням військової і трудової повинності. Знать (герцоги, графи, барони) володіла землями, подарованими монархом, і на час війни постачала йому

озброєних воїнів. Рицарі одержували землю від своїх сеньйорів, а залежні селяни (віллани) жили на землі, що перебувала під юрисдикцією її власника. Єпископів і абатів наділяли землею світські феодалі в обмін на відправлення релігійних обрядів. Церква також давала релігійну санкцію панівним політичним і соціальним відносинам. У свою чергу, церква користувалася результатами праці і послугами селянства.

ФЛОГІСТОН, за уявленнями хіміків кінця XVII—XVIII ст., «вогненна матерія», гіпотетична складова частина речовин, яку вони нібито виділяють при горінні й випаді.

ФОВІЗМ, течія у французькому живопису, що існувала у 1905-1907 рр. Фовістів на деякий час об'єднало спільне прагнення до емоційної сили художнього вираження, до стихійної динаміки письма, інтенсивності відкритого кольору і гостроти ритму. У пейзажах, інтер'єрних сценах, натюрмортах фовізм виразив себе в різкому узагальненні об'ємів, простору, малюнку. Фовізм став першою художньою течією, що збагатила культуру ХХ ст.

ФРАНКО-ПРУССЬКА ВІЙНА 1870-71, між Францією, що прагнула зберегти свою гегемонію в Європі і перешкоджала об'єднанню Німеччини, і Пруссією, що виступила разом з низкою інших німецьких держав; у ході війни упала Друга імперія у Франції і завершилося об'єднання Німеччини під верховенством Пруссії. Французька армія була розгромлена. Пруські війська окупували значну частину французької території, брали участь у придушенні *Паризької Комуні** 1871 р. Франко-прусска війна завершилася грабіжницьким стосовно Франції Франкфуртським мирним договором 1871 р.

ФРАНЦИСКАНЦІ, католицький чернечий орден, другий з жезбручих орденів. Заснований св. Франциском Ассізьким, затверджений в 1223 р. буллою папи Гонорія III. Офіційна назва — «орден братів менших», скорочено — мінорити. Наріжним каменем францисканського вчення була бідність, що розуміється як вищий ступінь смиренності: «Не може людина володіти, тому що володіє тільки Бог». Слідування Христу, втілення Любви, означало для Франциска не тільки відмову від усіх земних благ, але і всепоглинаючу любов до ближнього, що виразилася у проповіді спасіння. Він забороняв братам шукати навіть мінімальні зручності для себе, наказував вдягати руб'я, перепоясане мотузкою, а книги дозволяв мати тільки грамотним братам, причому винятково богослужбові. Францисканці, подібно домініканцям, створили свою систему богословської освіти. Найбільшими теологами ордену стали у XIII ст. св. Бонавентура і Дунс Скот, що стояли на позиціях августинізму; до францисканців належали видний натурфілософ XIII ст. Роджер Бекон і церковно-політичний мислитель XIV ст. Вільям Оккам.

Фрonda, опозиційний рух проти абсолютистської політики уряду кардинала Мазаріні у Франції 1648-1653 рр. У Фронді взяли участь різні верстви населення, що іноді виступали з протилежними цілями. Розділяють два етапи Фронди: парламентський у 1648-1649 рр., в якому провідну роль грав Паризький парламент, і з 1650 року «Фронда принців», коли опозицію очолювали придворні кола. Придушення Фронди сприяло встановленню необмеженого самодержавства Людовика XIV Бурбона.

ФУЛТОНСЬКА ПРОМОВА колишнього британського прем'єра Уїнстона Черчілля (1874-1965) у Вестмінстерському коледжі м. Фултона (США) у 1946 р., в якій він попередив про небезпеку радянського *тоталітаризму** і закликав створити «залізну завісу» між «демократичним» Заходом і «комуністичним» Сходом. Означала фактичний крах Антигітлерівської коаліції і початок *Холодної війни**.

ФУНКЦІОНАЛІЗМ, напрямок в архітектурі ХХ ст., що вимагає строгої відповідності будинків і споруд виробничим і побутовим процесам, що протікають в них (функціям). Архітектори-функціоналісти розробляли проекти типового житлового будівництва, споруджували великі житлові комплекси. Визначаючи тільки утилітарність, тобто користь і доцільність, функціоналізм вважав зайвими декоративні мотиви, відкидав національні традиції. Тому він одержав назву

міжнародного (інтернаціонального) стилю. Центральна думка зодчих XX ст.: впливаючи на середовище існування людини, покращуючи умови її життя, архітектура може служити засобом справедливого облаштування життя. «Архітектура або революція» — так рішуче ставив проблему французький майстер Ле Корбюзьє. Зручне житло, наповнене повітрям і світлом, і так само комфортабельні робочі місця повинні були зробити людину щасливою. Прагнучи наділити житлом величезні маси людей, функціоналісти шукали найбільш економічні способи будівництва споруд з деталей і конструкцій промислового виробництва, тому їх форми гранично спрощувались. В основному вони зводились до паралелепіпеда (такі будівлі часто називають «коробками»), рідше — до сфери, циліндра. Слід відмітити, що при масовому спорудженні ці будинки іноді виявлялись не дуже зручними, оскільки проектувальники часто не враховували кліматичні особливості місцевості, індивідуальні інтереси мешканців, конкретні умови будівництва.

ФУТУРИЗМ, авангардистський напрямок у європейському мистецтві 1910-20-х рр., що проголосив своєю метою зруйнування старої культури і втілення у сучасному мистецтві динамізму індустріальної епохи й сучасних великих міст; сформувався в Італії. Футуристи фетишизували машинну техніку й навіть протиставляли машину людині. Але культ техніки і промисловості часто переходив в них у прославляння імпералістичного розвитку Італії, у пропаганду її агресивної колоніальної політики. Прагнучи створити «мистецтво майбутнього», декларував у маніфестах і художній практиці заперечення традиційної культури («спадщини минулого»), культивував естетику урбанізму і машинної індустрії. Для живопису характерні зрушення, напливи форм, багаторазові повторення мотивів, що яки підсумовують враження, отримані в процесі стрімкого руху. Для літератури — переплетення документального матеріалу і фантастики, у поезії — мовне експериментування («слова на волі» чи «ззаум»).

X.

ХАОС, у міфологічній моделі світу всевітня порожнеча (безодня) або аморфний стан, що передує творенню *Космосу**, а також неорганізований зовнішній простір, що оточує створений Космос.

ХЕППЕНІНГ, 1) різновид сучасного театрального мистецтва, коли дія зі сцени переноситься на вулицю і глядачі одночасно є й дійовими особами спектаклю; 2) напрямок в *авангардизмі**, що перейшов від створення естетичних об'єктів до творів-процесів, тобто до «художніх подій», здійснюваних або самим художником, або помічниками і глядачами, що діють за його планом; так називають і сам цей твір — подією (англ. happening) чи «акцією» (англ. action).

Хіліазм, віра у «тисячолітнє царство» Бога і праведників на землі, тобто здійснення містично витлумаченого ідеалу справедливості ще до кінця світу. Термін звичайно застосовується до ранньохристиянських учень, засуджених церквою у III ст., але відроджених у середньовічних народних ересях і пізнішому сектантстві. Деякі мотиви хіліазму вплинули на розвиток утопічного мислення.

ХІППІ, найбільш помітний молодіжний рух Північної Америки і Європи 1960-70-х рр., що не був оформлений організаційно, але мав багато спільного в різних країнах: демонстративне заперечення загальноприйнятих моральних норм, відмова від виконання таких суспільних обов'язків як служба в армії, принципова відмова від будь-якої постійної роботи, заперечення родини, поблажливе ставлення до вживання наркотиків та ін. В ідеології хіппі вигадливо переломилися різні східні релігії, насамперед дзен-буддизм, вірування примітивних народів, наприклад, індіанців. Хіппі жили комунами, яких особливо багато було в Нідерландах, частина хіппі прагнула до міграції в Індію. У Східній Європі і в СРСР були окремі послідовники хіп-

пі, особливо у великих містах, для більшості ж суспільства цей рух був лише незрозумілою модою на недбалий одяг, довге волосся у чоловіків і сексуальну розпущеність.

«ХОЛОДНА ВІЙНА», термін, що позначає стан військово-політичної конфронтації держав і груп держав, за якої здійснюється гонка озброєнь, застосовуються економічні заходи тиску (ембарго, економічна блокада і т.п.), засновуються військово-стратегічні плацдарми і бази. Незабаром після закінчення *Другої світової війни** почалося протистояння двох блоків держав, один із яких очолювали США (НАТО), інший — Радянський Союз (Варшавський договір). Напруга, що існувала між ними протягом майже 50 років, не вилилася в глобальний конфлікт (звідси назва), але стимулювала гонку озброєнь, що вимагала колосальних витрат. «Холодна війна» була припинена в другій половині 1980-х — на поч. 1990-х рр. у зв'язку з розвалом СРСР і буржуазними переворотами в країнах соціалістичного блоку.

ХРЕСТОВІ ПОХОДИ, походи (1096-1270) на Близький Схід (у Сирію, Палестину, Північну Африку), організовані західноєвропейськими феодалами і католицькою церквою під прапором боротьби проти «невірних» (мусульман), звільнення Гробу Господнього і Святої землі (Палестини). I Хрестовий похід (1096-99) завершився захопленням хрестоносцями в сельджуків Єрусалиму й утворенням Іерусалимського королівства. II (1147-49, привід — взяття у 1144 сельджуками Едесси) і III (1189-92, викликаний завоюванням у 1187 Єрусалиму Салахад-діном) були безрезультатні. IV Хрестовий похід (1202-04), організований з ініціативи Римського Папи Інокентія III, був спрямований (головним чином зусиллями венеціанського купецтва) проти Візантії, на частині території якої після захоплення хрестоносцями Константинополь була створена Латинська імперія (1204-61). Останні походи — V (1217-21), VI (1228-29), VII (1248-54), VIII (1270) — істотної ролі не відіграли. З переходом до мусульман Акри (1291) хрестоносці цілком втратили свої володіння на Сході. Хрестовими походами часто називають походи німецьких феодалів у XII—XIII ст. проти слов'ян та народів Прибалтики, а також Альбігойські війни феодалів Північної Франції з мешканцями Провансу, що були оголошені *альбігойцями**.

Ц.

ЦИВІЛІЗАЦІЯ, 1) синонім культури; 2) рівень, ступінь суспільного розвитку, матеріальної і духовної культури (антична цивілізація, індустріальна цивілізація); 3) будь-яка форма існування живих істот, наділених розумом (позаземна цивілізація); 4) історичні типи культур, локалізованих у часі і просторі (єгипетська цивілізація); 5) ступінь суспільного розвитку, що йде за Дикістю і Варварством; 6) в епоху Просвітництва — суспільство, засноване на принципах розуму й справедливості; 7) у XIX ст. — промислово і технічно розвинуте суспільство; 8) заключна стадія розвитку будь-якої культури, її основні ознаки: розвиток індустрії і техніки, деградація мистецтва, виникнення величезного скупчення людей у великих містах (мегаполісах), перетворення народів у знеособлені маси; 8) наслідок і результат розвитку культури.

Ч.

Чартизм, перший масовий робітничий рух у Великобританії у 1830-50-і рр. Вимоги чартистів були викладені у вигляді законопроекту («Народна хартія», 1838). У 1840 р. заснована Національна чартистська асоціація. У 1840, 1842, 1848 рр. чартисти внесли до парламенту петиції з вимогою запровадження загального виборчого права (для чоловіків), обмеження робочого дня, підвищення зарплати й ін.; петиції були відкинуті. Після 1848 р. чартизм вступив у смугу занепаду.

Чомпі, чесальники вовни й інші наймані робітники мануфактур Флоренції XIV ст. У 1378 р. підняли повстання, до якого примкнули дрібні ремісники. Домагалися підвищення заробіт-

ної плати, створили свій уряд на чолі з Мікеле ді Ландо (що зрадив повстанців). Повстання було придушене.

Ш.

ШАХРАЙСЬКИЙ РОМАН, означення центрального жанру іспанської прози «золотого віку» — «пікарески» (від «пікаро»: дармоїд, пройдисвіт, спритник) — однієї з ранніх форм європейського роману XVI—XVIII ст. Поклала початок шахрайському роману анонімна повість «Ласарільо з Тормеса»; у більш широкому значенні слова — взагалі оповідання, в якому зображуються пригоди героя-шахрая: до такого роду текстів можна віднести безліч творів світового фольклору й літератури: від арабських макама й німецьких народних повістей про Тіля Ейленшпігеля (переосмислений згодом Ш. де Костером) до роману Я. Гашека про Швейка і діалогі Ільфа і Петрова про Остапа Бендера.

ШОВІНІЗМ, крайній *націоналізм**, що проповідує національну і расову винятковість і розпалює міжнародну ворожнечу й ненависть.

Я.

ЯКОБІНЦІ, ЯКОБІНСЬКА ДИКТАТУРА. Якобінці — радикальне політичне угруповання, що прийшло до влади в розпал Великої французької буржуазної революції*, очолюване М. Робесп'єром, Ж.П. Маратом, Ж.Ж. Дантоном, Л.А. Сен-Жюстом та ін. Період якобінської диктатури (1793-1794) став вищою точкою розвитку революції. Перехід влади до якобінців у результаті повстання парижан 31 травня — 2 червня 1793 р. означав політичну перемогу нової буржуазії, капіталу, що виник у роки революції за рахунок купівлі-продажу державного майна й інфляції, над старим порядком і капіталом, що склався в основному до 1789 р. В умовах зовнішньої і внутрішньої війни якобінський уряд пішов на самі крайні заходи, прагнучи гарантувати незворотність здійснених революцією змін. Ще до приходу до влади якобінці домоглися страти короля: 21 січня 1793 р. Людовик XVI був гільйотинований в Парижі на площі Революції, нині площі Згоди.

За аграрним законодавством якобінців (червень-липень 1793) селянам передавалися общинні й емігрантські землі для розділу; повністю, без всякого викупу знищувалися усі феодальні права і привілеї. В вересні 1793 р. уряд встановив загальний максимум — верхню границю цін на продукти споживання і заробітну плату робітників. Максимум відповідав сподіванням бідноти; однак він був дуже вигідний і оптовим торговцям, що казково багатіли на державних поставках, тому що розорялись їх конкуренти — дрібні крамарі. Якобінці продовжили наступ на католицьку церкву і запровадили республіканський календар. 24 червня 1793 р. була прийнята якобінська конституція, що декларувала загальне виборче право, однак реалізація цього принципу була відкладена до кращих часів через критичне положення республіки.

Якобінська диктатура, що успішно використовувала ініціативу соціальних низів, продемонструвала повне заперечення ліберально-демократичних принципів. Промислове виробництво і сільське господарство, фінанси і торгівля, суспільні свята і приватне життя громадян — все піддавалося строгій регламентації. Однак вона не змогла стримати подальшого поглиблення економічної і соціальної кризи. В вересні 1793 р. Конвент поставив терор на порядок денний. Вищий орган виконавчої влади Якобінської диктатури — Комітет суспільного порятунку — розіслав своїх представників у всі департаменти, наділивши їх надзвичайними повноваженнями. Почавши з тих, хто сподівався воскресити старий порядок або просто нагадував про нього, якобінський терор не пощадив і таких знаменитих революціонерів, як Дантон і Демулен. Зосередження влади в руках Робесп'єра не врятувало його від повної ізоляції, виликаної масовими стратами. Вирішальна перемога генерала Ж.Б. Журдана 26 червня 1794

р. біля Флерюса (Бельгія) над австрійцями дала необхідні гарантії недоторканності нової власності, задачі якобінської диктатури були вичерпані і необхідність в їй відпала. Термідоріанський переворот відправив Робесп'єра і його найближчих сподвижників під ніж гільйотини.

ЯНСЕЇЗМ, неортодоксальна течія у французькому й нідерландському католицизмі. Він став часткою тієї хвилі індивідуалістичного містицизму, яка пройшла Західною Європою у XVII—XVIII ст., зачіпаючи переважно освічених городян. Поштовхом до виникнення янсенізму послужила публікація у 1640 р. трактату Корнелія Янсєнія «Августин». Оскільки діячі Реформації також апелювали до авторитету Августина, Янсєній визнав за необхідне роз'яснити відмінність своєї позиції від протестантської. Для протестантів оправдання є актом божественної благодаті, в якому грішники оголошуються праведними на підставі праведності Христа, яка переноситься на них самих і сприймається ними єдино через віру. Для Янсєнія ж оправдання є процес, у якому грішник поступово набуває праведності і який починається з благодатного божественного акту навернення. Людина, чия природа була радикально ушкоджена первородним гріхом, не здатна чинити опору ні задоволенням хтивості, ні радощам благодаті, і тому чинить добро або зло внаслідок нездоланного потягу, хоча і за своєю власною волею. Згідно Янсєнія, Христос помер не за всіх людей, а тільки за тих, котрі призначені до спасіння. У Франції як абат Сен-Сіран зробив оплотом янсенізму столичне абатство Пор-Рояль, яке у другій половині XVII ст. стало важливим центром французької культури. Репресії проти янсеністів і проявлена ними стійкість перед лицем королівського деспотизму та єзуїтської церковної політики, а також етична безкомпромісність янсенізму зробили його привабливим для французьких інтелектуалів та митців (зокрема Б. Паскаля і Ж. Расіна).

ЛІТЕРАТУРА

1. Алпатов М. Всеобщая история искусств: В 3 Т.—М.-Л., 1948-1955.
2. Антична література: Довідник/За ред. М. Семчинського.—К., 1993.
3. Антология мировой философии: В 4 Т.—М., 1969-1972.
4. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв.—М., 1988.
5. Артамонов С. Литература Древнего Мира.—М., 1988.
6. Бартенев И., Батажкова В. Очерки истории архитектурных стилей.—М., 1983.
7. Боров Ю. Художественные направления в искусстве XX в.—М, 1986.
8. Виппер Ю., Самарин Р. Курс лекций по истории зарубежной литературы XVII в.—М., 1954.
9. Всеобщая история искусств; В 6 Т.—М., 1956-1966.
10. Дмитриева Н. Краткая история искусства.—М., 1986.—Вып. 1; М., 1989.—Вып. 2.
11. Елизарова М. и др. История зарубежной литературы XIX в.—М., 1961
12. Зарубежная литература средних веков: В 2 Вып./Сост. Б. Пуришев.—М., 1975.
13. Ильина Н. История искусства. Западноевропейское искусство.—М., 1983.
14. История всемирной литературы: В 9 Т.—М., 1983-1990.—Т. 1-7.
15. История зарубежного искусства/Под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой—М., 1983.
16. История зарубежного театра: В 4 Т.—М., 1981-1986.
17. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение.—М., 1987.
18. История зарубежной литературы XX в. 1871-1917/Под ред. В. Богословского.—М., 1989.
19. История зарубежной литературы XX в. 1917-1945/Под ред. В. Богословского.—М., 1990.
20. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток. Античность.—М., 1981.
21. История искусства зарубежных стран. Средние века. Возрождение.—М., 1982.
22. История мирового искусства/Под ред. Д. Таборелли.—М., 1998.
23. Кертман Л. История культуры стран Европы и Америки. 1870-1917—М., 1987.
24. Ліндсей Дж. Коротка історія культури: У 2 Т.—К., 1995.
25. Мифологический словарь/Под ред. Е. Мелетинского.—М., 1990, 1991.
26. Модернизм: Анализ и критика основных направлений.—М., 1987.
27. Никитина В., Паевская Е. и др. Литература Древнего Востока.—М., 1962.
28. Памятники мирового искусства: В 7 Вып.—М., 1967-1982.
29. Рассел Б. Історія західної філософії.—К., 1994.
30. Современная западная философия: Словарь/Сост.: Малахов В., Филатов В.—М, 1991.
31. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: У 2 Т.—К., 1995.
32. Тронський І. Історія античної літератури.—К., 1959.
33. Чанышев А. Курс лекций по древней и средневековой философии.—М, 1991.
34. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII—XX веков/Глав. ред. М. Аксенова.—М.: Аванта+, 2001.
35. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 3. Музыка. Театр. Кино/Глав. ред. В. Володин.—М.: Аванта+, 2001.
36. Энциклопедия для детей. Т. 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX вв./Глав. ред. В. Володин.—М.: Аванта+, 2001.
37. Эстетика: Словарь/По ред. А. Беляева.—М., 1989.

ББК 63.3(І)я73

Ш – 19

Шама Олександр Іванович.

Культурологія. Історія культур/л. Навч. посіб. — Тернопіль, 2004. — Ч.1. — 595 с.

* На першій сторінці обкладинки:

Пітер Брейг зль Старший «Мисливці на снігу», бл. 1565 р.

Комп'ютерний набір, редагування,
верстка, дизайн,
видрук оригінал-макету — авторські

Підписано до друку 6. V. 2004 р.

Формат 60×84/16.

Умовн. друк. арк. 62,0. Обл. вид. арк. 62,0.

Зам. №872/02. Тираж 500 екз.