

## ТРАНСЛЯЦІЯ МІФУ ПРО АДОНІСА (ЗМІСТОВО-ФОРМАЛЬНІ АСПЕКТИ)

Ціла епоха духовного життя людства, формування і розквіту давніх цивілізацій була царством міфу, створеного уявою людини. Уява – великий дар природи, дорогоцінна якість людей, їх творча енергія.

Наші пращури шукали відповіді на різні питання буття, що поставали перед ними, ототожнюючи в міфі мрію з реальністю. Проте міф – це не казка і не вигадка. Створюючи його, людина мовби реалізувала своє абсолютне знання істини, поєднуючи раціональне з ірраціональним. Раціональне тому, що вона прагнула досягти чіткої картини довколишнього світу і знаходила в міфі заспокоєння. Ірраціональне тому, що зміст міфологічно не перевіряється, міфіві немає відповідності у реальній дійсності [1].

Міф – яскрава дійсність, відчутна, предметна, тілесна реальність, сукупність не абстрактних, а переживаних категорій думки і життя, яка володіє своєю істинністю, достовірністю, законмірністю і структурою, і разом з тим дає можливість відокремлення від нормального плину подій, містить можливість існування ієрархії буття.

Міф як оповідь, це, власне, історія богів, він містить в собі релігійно забарвлені зображення явищ й процесів природи і світу, що втілені у людських образах. Духовні й природні сили виступають в ньому персоніфікованими богами і героями, які здійснюють реальні дії і переживають такі ж страждання, як і люди.

Міф, однак, не є первісною формою знань, а видом світобачення, образною уявою про природу і колективне життя. В ньому поєднуються початки раціональних знань, релігійних вірувань. Згідно Ф.Х.Кессіди «Міф – особливий вид світовідчуття, специфічно образне, чуттєве, синкретичне уявлення про явища природи та суспільного життя, найбільш давня форма суспільної свідомості» [2].

Наступна характерна ознака міфу полягає в тому, що для первісної свідомості мислиме співпадає з тим, що переживається, а дійсне з тим, хто реально діє. Міфи будуються на встановленні гармонії між світом і людиною, оскільки вони виникли з потреби давніх людей усвідомити природну і соціальну стихію, що їх оточувала.

В міфі відсутні абстрактні поняття, в ньому все – конкретне, персоніфіковане, оживлене. Міфологічна свідомість мислиться символами: кожен образ, герой, дійова особа означають явище чи поняття, що стоять за ним. Він живе емоціями й оскільки йому чужі доводи розуму, він пояснює світ, виходячи не із знання, а з віри. Як зазначає В.М.Найдиш: «Квазінаукова міфотворчість, яка склалася на межі між фольклором, науковою картиною світу та побутовою свідомістю, зорієнтована не стільки на пізнання світу (природних чи «чудесних» надприродних його сторін), скільки на помноження, проліферацію способів переживання світу людиною, і тому належить не до пізнавального, а швидше до вартісно-естетичного ставлення людини до світу» [3].

Наступна важлива особливість міфу полягає в тому, що він живе у своєму особливому часі – часі «першоначала», «першотворення», для якого не підходять людські уявлення про плинність часу.

Виходячи з повищих міркувань, можемо стверджувати, що глибинна суть міфу як антропологічного феномена полягає в тому, що він є первинною формою усвідомлення світу як в онтогенезі, так і в філогенезі людини, існує в культурі як особливий спосіб засвоєння світу і впливає безпосередньо на соціалізацію людини на різних етапах її розвитку [4].

Важливою ознакою міфології є також та обставина, що вона є світом першообразів, що були надбанням роду і передавалися з покоління в покоління. Власне кажучи, образ є копією чогось такого, що знаходиться поза свідомістю. А от про першообраз сказати цього не можна. Першообраз – образ самої свідомості, немовби «око» свідомості. Людина бачить оком, хоча самого ока вона не бачить [5].

Ми розцінюємо міфологію як вихідну форму людського мислення, джерело наступних, більш розвинутих форм людського мислення: релігійного, художнього, філософського, наукового. Вона служить джерелом натхнення для художників і вчених, тобто є своєрідною матерією духовної культури.

Якщо виходити з детермінуючої ролі образів, то можна помітити, що образ в більшій мірі визначає поведінку людини тоді, коли він менше усвідомлений нею як образ, або як копія



чогось. Образ стає дійсністю, оригіналом, а його копією є поведінка людини, її життя. Міфологія відіграє роль оригінальних образів чи моделей, за якими будується поведінка людини, її свідомість і життя. Міфологічні образи служать уявленнями про властивості чи вчинки, які не можливо уявити собі в іншій формі [6].

Перші спроби раціонального тлумачення міфів були пов'язані з їх розумінням як алегорій і в них вбачали інакомовлення, повчання, уподібнення, натяки. При такому ставленні багатство змісту міфів видається воістину невичерпним. Яскравий приклад подібного підходу зустрічаємо у засновника методології дослідного знання Ф.Бекона. У трактаті «Про мудрість давніх» англійський мислитель виклав цілий ряд античних міфів і своє розуміння прихованої в них мудрості.

Вершиною романтичної концепції міфів стало вчення Ф.В.Шеллінга («Філософія мистецтва»). Німецький філософ розглядає міфологію як конструкцію чи об'єднання реально споглядуваних ідей, які послужили першоматерією для мистецтва. Відзначаючи раціональний характер античного мистецтва і поезії, Шеллінг водночас переконаний у тому, що творча індивідуальність здатна сама створювати міфологію з будь-якого матеріалу.

В Нову добу мистецтво й буденна свідомість, як ненаукові форми духовності, стають ірраціональними. Міф однак продовжує відігравати визначальну роль в якості архетипу чи першообразу. Згідно концепції К.Юнга саме архетипи організовують сприйняття й уяву людей про зовнішній світ. Те, що прийнято називати знаннями, насправді може бути уявою, витоки якої слід шукати в архетипах і в їх неконтрольованому впливові на свідомість. На цій підставі К.Юнг розглядає всю історію культури як трансформацію міфів, піднесення її на дедалі вищі щаблі [7].

Дана стаття побудована на матеріалі класичної міфології як типу культури, якій притаманні архаїчні форми ментальності, синкретичність як співпадіння семантичного, аксіологічного і праксеологічного рядів, злиття сакральних космогонічних сюжетів з побутовими технологіями. Вихідним положенням при цьому є концепція перетворених форм свідомості й та обставина, що міф потребує постійного перетлумачення, не допускаючи критики і постійної актуалізації його змісту, неодмінно зберігаючи первісне ядро свого смислу. обов'язковою ознакою залишається також сакралізація індивідуально-особистого імені як основи іменного типу трансляції інформації від покоління до покоління.

У даному дослідженні ми виходимо з того, що класичній культовій міфології притаманний обряд, як форма магічної дії, спрямованої на досягнення реальних цілей ілюзорними засобами, на зразок аналогічно-архаїчних античних трагедій, пов'язаних з культом Діоніса, як театралізованих рецитацій відповідних міфів.

Класична міфологія, являючи собою певний історичний тип ментальності і культури в цілому, будучи первісною формою художнього освоєння світу, включає в собі елементи всіх форм свідомості, які конститууються в пізніші періоди. В її змісті вже закладені найбільш фундаментальні питання буття, які стануть оцінюватися згодом як фатальні і вічні. Хоча вихідна архаїчна міфологія формувалася як етноміфологія, як «систематизована фетишистська свідомість» [8], в ході культурної динаміки вона зазнала контамінаційних змін, які привели до ускладнення міфологічних образно-сміслових систем.

Як наслідок, у мікшованих культурних середовищах, по-перше, спостерігається розшарування міфології на елітарну і низову, яка включає в собі фольклорну основу, сколи більш ранніх витіснених міфологічних сюжетів, паралельні до типових, пояснювальні парадигми і т.п. По-друге, оскільки міфологічне мікшування завжди аксіологічно анізотропне й одна із взаємодіючих міфологій неминуче стає соціально санкціонованою і домінантною, то контамінація веде до семантико-аксіологічної диференціації міфологем: міфологеми і персоніфікації витісненої міфологічної системи включаються у масову свідомість та в смислоутворюючу систему тієї міфології, яка стає домінантною, на правах нижчих або темних сил. Відзначимо такі найбільш характерні ознаки класичної міфології: 1) антропоморфізм; 2) етіологізм, який розуміється як генетизм; 3) гилозоїзм – відсутність в архаїчній міфологічній свідомості межі між біотичною і небіотичною складовими світобудови – тотальне оживотворення буття; 4) анімізм – одушевлення фрагментів Космосу; 5) конструювання своєї архітекτονіки шляхом введення бінарних опозицій, які поступово пом'якшують фундаментальні суперечності буття; 6) гетерогенність часу міфу як структурованого співвідношення профанного і сакрального часових періодів, а також побудовані на цій гетерогенності

циклічні уявлення про час, що передбачає регулярне повернення часового руху до семантичної точки сакральної дати «початку часів». 7) аллегоризм узагальнень, що передбачає в якості свого механізму персоніфікацію узагальнених явищ [9].

Цікавим і дуже своєрідним явищем трансляції давніх міфів є тлумачення давніми греками на свій копил культів «варварів», їхня практика називати чужеземних богів своїми іменами, виражаючи у такий спосіб упевненість, що у всіх первісних формах світосприймання, релігіях повинно бути щось спільне.

Проте процес засвоєння відбувався спонтанно, часом без необхідного просіювання. Адаптації. Священнику Олександр Мень, який так трагічно пішов з життя, зазначає у своїй багатотомній праці «Історія релігії» наступне: «якщо вчителі Ізраїлю чи Заратустра твердо знали, від чого їм необхідно було відмовлятися, то греки не мали тут чіткого критерію. Їх релігія нагадувала геологічний зріз, де пласти різних часів і далеко не однакової цінності тісно прилягають один до одного. Звичне для еллінів естетичне мірило в даному випадку було непридатне. В гарні шати могли маскувати найвідразливіші бузувірств» [10].

Плутарх, який жив в елліністичний період давньогрецької культури і був безпосереднім свідком контамінаційних явищ релігійних вірувань, писав таке: «Ми не розрізняємо різних богів у різних народів, ні варварських, ні еллінських, ні південних і північних. Але як сонце, місяць, небо, земля і море спільні для всіх і лише по-різному називаються у різних народів, так і для єдиного, вседержимого Розуму, і для єдиного Промислу, якому все підвладне, і для благодіючих, розпалених у всьому сил у різних народів відповідно до їх звичаїв, існують різні почесті і назви [11].

Спробуємо проілюструвати повищі теоретичні положення прикладами трансляції популярного в літературі та мистецтві міфу про Адоніса. Згідно старовинного фінікійського переказу Адоніс – син Асирійця чи Фінікійця Феїяса, а можливо і Кініра, який походив з Сирії і який заснував на Кіпрі Пафос [12]. Культ Адоніса прийшов з Месопотамії. Він існував у Фінікії, Сирії, Єгипті. Він – той же Думузі, чи Тамуз, якого ще в глибоку давнину шанувували шумери і вавілоняни. Адоніс – античний міфологічний образ – символ юної чоловічої краси. Саме за ним, як мовиться у міфі, спускалася до підземного царства Іштар, халдейська Венера. У фінікійців Адоніс – юний воскресючий бог весни, втілення щорічного вмирання й оживлення природи. Вони зберегли його культ як бога рослинності і називали його просто «Господом», «Аденом» (звідси грецьке – Адоніс).

Привабливість архаїчних обрядів виявилася такою сильною, що вони могли позмагатися у Греції з олімпійським культом. В Ізраїлі, наприклад, пророки з обуренням показували на жінок, які «плакали за Тамузом» [13].

Із землеробських ритуалів, пов'язаних з проростанням злаків, культ Адоніса перетворився на містерію, яка породжувала в її учасниках хвилююче почуття співпереживання божеству. Адонії були пройняті сумом розлуки, заторкували найтонші струни людської душі.

Філософи бажали, щоб людина рівнялася на природу. І ось у віруваннях далеких пращурів люди, як їм здавалося, знайшли шлях до її таємниць. Адоніс – дух нив, виноградників і садів – в'яне разом з ними і згодом воскресає знову. Подібно до того, як стоїки вчили про вічне повернення, прихильники Адоніса вірили у вічну повторюваність циклів світового життя. Оплакування бога й торжествування в день виходу його з Аїду сприймалося як магічне прилучення до коловороту Всесвіту. Досягалося це драматичними діями, що відтворювали історію Адоніса, і звуками музики, що збуджувала почуття.

Греки стверджували, що батьком Адоніса був цар Кінір [14]. Насправді Кінір – теж давнє семітичне божество. Його свята проходили за незмінної участі музик, що бринчали на кінорах (на зразок арфи, відомої з Біблії). Давні ритми, що прийшли з незапам'ятних епох, відігравали в сірійських культах ту ж роль, що й у вакханаліях.

Екстатичний, орґастичний характер культури Природи особливо яскраво проявився в релігії Аттіса, міфічного героя, багато в чому подібного до Адоніса й Осіріса.

Батьківщиною Аттіса була малоазійська Фрігія, сувора гориста країна. Фрігійці здавна вважали сосну священним деревом; з її насіння вони готували хмільний ритуальний напій. Водночас сосна пов'язувалася з образом самого Аттіса. У грецькому варіанті міфу мовиться, що Кібела, велика Матір богів, покохала прекрасного Аттіса, але з ревнощів навела на нього і його супутників шаленство [15], що є типовим діонісійським мотивом.



Під час святкувань Аттіса його зображення прив'язували до сосни, і служителі богині, корібанти, водили довкола стовбура ритуальний танок, справляючи разом з Кібелою тризну за Аттісом.

У діалогах давньогрецького сатирика Лукіана Афродіта дорікає Ероту: «Адже ти дійшов до такої хвацькості, що навіть Рею (грецьке ім'я Кібели) у її немолоді літа, матір стількох богів, змусив закохатися в юнака, в молодого фрігійця. І ось вона завдяки тобі впала в шаленство: запрягла в свою колісницю левів, взяла з собою корібантів, таких же шаленців, як і сама, і вони разом з нею снують вверх – вниз по Іді: вона скорботно кличе свого Аттіса, а один з корібантів поранює собі руки мечем, інший з розпущеним по вітрі волоссям несеться в шаленстві горами, третій дує в ріг, четвертий вдаряє в тимпан чи кимвал; все, що відбувається на Іді, це суцільний крик, шум і шаленство» [16].

Такого типу звичаї сформувалися на основі старих оргіастичних обрядів, під час яких люди, шаленіючи від ритуального танку, впадали в еротичну одержимість. Учасники містерій не лише знесилювали себе, але й у нападі сексуального шаленства вдавалися до самооскоплення. У фінікійцях такі радіння вважалися жертвоприношенням богині. В оргії корібанти імітували шаленство Аттіса і після нічного розгулу падали знесилено на землю, понівечені і залиті кров'ю.

Знайшлися однак і такі люди, які спробували послабити ці первісні ізувірства. Елевсинський жрець Тимофій Евмподід спрямував свої зусилля на те, щоб надати азіатському культу, що так заповонив еллінів, більш гармонійного характеру. Цей «відомий богослов», загально визнаний знавець вірувань, провів реформи не лише у Фрігії, але й в інших країнах [17].

Східний міф про бога Аттіса він перетворив на легенду про кохання богині до юного пастуха, вилучивши з нього історію з оскопленням. Проте «оргії» Тимофій зберіг, оскільки вони відбувалися цілковито в душі Діонісової віри і давали тим, хто її сповідував містичне відчуття близькості до таємничих сил світобудови.

Отже, смерть, любов, народження – єдність цих трьох аспектів природи формувалася ще в доісторичній релігії. В обрядах Адоніса й Аттіса під еротичною оболонкою знаходимо все те ж прагнення повернутися до поклоніння божественній Матері. Кібела, Деметра, Афродіта, Астарха, Іштар – всі вони лише різні подоби кохаючої і народжуючої, згубної і животворної Матері-Природи.

А тепер глянемо на те, про що ж розповідає міф про Адоніса. За найбільш популярною версією батьком Адоніса був кіпрський цар Кінір (Кінірас), син Аполона і батько Мірри (Смірні) [18]. В інших варіантах він або син Кініра і Метарми, або (за Гесіодом) – Фенікса й Алфесібеї [19].

Дружина Кініра похвалилася якимось, що її дочка Мірра вродливіша від самої Афродіти. Богиня не стерпіла такої образи і навіяла Міррі пристрасть до рідного батька. Одного разу, коли її служниця споїла Кініра і він вже не нічого не пам'ятав, Мірра лягла до нього в ліжко. Довідавшись згодом про те, що дочка обманом зачала від нього дитину, яку мала народити невдовзі, Кінір дуже розлютився і вихопив свого меч, налякана Мірра пустилася тоді навтьоки, рятуючи своє життя. Коли батько наздогнав її біля урвища, Афродіта в одну мить перетворила її на міррове дерево і батьківський меч розколов стовбур навпіл. З тріщини дерева випав крихітний Адоніс. Афродіта ж, картаючи себе за зловмисність, заховала Адоніса в скриньку і передала її Персефоні – цариці підземного царства – і попросила заховати скриньку в потаємному місці [20].

Коли Персефона, згораючи від допитливості відкрила скриньку, то виявила в ній хлопчика. Він був такий гарний, що вона взяла його на руки і віднесла до свого палацу та й стала його виховувати.

Одного разу Афродіта зійшла до Аїду і поцікавилася у Персефону яка ж доля скриньки, яку вона віддала їй на зберігання. Тоді Персефона покликала до себе якогось юнака. Це був такий красень, що Афродіта запалала пристрастю до нього і звеліла, щоб його повернули їй. Але Адоніс на той час вже був прихованим коханцем Персефони і вона навідріз відмовилася віддавати його.

Афродіта звернулася затим до Зевса. Проте верховний олімпієць не схотів втручатися у суперечку богинь, які не могли поділити красеня-юнака і передав справу на розгляд суду, яким керувала муза Калліопа. Та визнала за Афродітою й Персефоною рівні права і вирішила, що Адоніс проводитиме час по черзі з кожною з них [21]. Але, щоб юнак міг мати відпочинок від домагань велелюбних богинь, Калліопа розділила рік на три рівні частини, одну з яких Адоніс повинен був проводити з Персефоною, другу – з Афродітою, а третю – на свій розсуд. Але Афродіта, користуючись своєю владою над коханням і, володіючи поясом, зітканим з хіті, проводила з Адонісом і решту юнакового часу.



Афродіта не відходила від коханого, який любив полювати на зайців [22] Похвала муз надихнула його на те, щоб він цілковито присвятити себе мисливству [23].

Проте Афродіті доводилося іноді покидати коханого і навідуватися на Олімп та до свого святилища у Пафосі, що на Кіпрі. В такий час Адоніс залишався наодинці.

Персефона ж, довідавшись про те, що Афродіта проводить з Адонісом вдвоє більше часу, ніж вона, вирішила відомстити суперниці. Вона відбула до коханця Афродіти Ареса і розповіла йому, що «Народжена з піни» віддає перевагу не йому, могутньому Аресу-Еніалію, а якомусь смертному, жінкуватуому, вродливому Адонісу. Розпалений ревнощами, проте не бажаючи сваритися з Афродітою, Арес перекинувся на дикого вепра і подався до тих місць, де полював його суперник. Коли собаки Адоніса натрапили на слід велетенського кабана, юнак зрадив багатій здобичі. Однак він і гадки не мав, що це буде його останнє полювання. Вепр напав на юнака і завдав йому ударом клика у стегно смертельної рани [24]. Афродіта почула стогін вмираючого Адоніса і на колісниці, запряженій білими лебедями, поспішила йому на допомогу. Спустившись з небес, пішла вона крутими гірськими схилами серед похмурих ущелин, краями глибоких урвищ. Гостре каміння й шипи терну обдирали ніжні ноги богині. Краплі її крові спадали на землю, залишаючи по собі сліди. Нарешті знайшла вона тіло Адоніса, і, щоб назавжди зберегти пам'ять про нього, звеліла вирости з крові Адоніса ніжній квітці анемону. Там, де з поранених ніг богині скрапувала кров, повсюди виростили пишні троянди, багрянні мов кров Афродіти [24]

У фрікійському ж міфі мовиться про те, що з крові Адоніса виростили троянди, а з сліз Афродіти, яка його оплакувала – анемони [25]. На пам'ять про красеня-юнака Афродіта змішала божественний нектар з кров'ю Адоніса і перетворила його на криваво-червону квітку. Час її цвітіння короткий, як саме життя юнака: вітер швидко здуває його зів'ялі пелюстки, і через це квітку назвали «вітрянницею», або «анемоною».

Любов Афродіти була такою великою, що боги зробили юного красеня безсмертним, дозволивши йому раз на рік, повертатися весною на землю. Цю легенду передають грецькі автори, додаючи, що Адонісу поклонялися по всьому Близькому Сході. В його образі знайшла відображення постать помираючого і воскресаючого бога плодючості, подібного до аккадського Тамуза, єгипетського Осіріса, фрігійського Аттіса. У Тирі його знали під іменем Мелькарта, в Сідоні- Ешмуна [26 ].

Згідно інших переказів, щоб втішити Афродіту, боги звеліли Адонісу кожної весни і літа покидати царство тіней Аїда і Персефони, і проводити час з Афродітою. Коли Адоніс повертався на землю, то був час цвітіння в природі і пора визрівання плодів і жнива. А восени в Елладі починалися святкування й обряд поховання Адоніса; сумними піснями проводжали його у похмурі підземне царство Аїд.

Але в кінці свята люди співали веселих пісень, сподіваючись, що весною він знову повернеться на землю: «Адоніс живий, він знову прийде навесні до нас».

Особливо популярним був культ Адоніса як божества природи у Біблосі та його околицях [27], а також на Кіпрі. Саме звідси цей культ перейшов до греків, які перетворили Адоніса в напівбога, з азіатського міфу вони створили поетичну легенду, але основні риси культу зберегли. В Давній Греції свята Адонії відбувалися щорічно, здебільшого в червні або ж навесні і святкувалися вони два дні: в перший день святкувалося його з'єднання з Афродітою, як символ весняного розквіту і воскресіння, другий день оплакувалося смерть Адоніса, який символізував в'янення природи [28]. В Біблосі, де знаходилося святилище Афродіти, Адонії проводилися з особливою помпою. Згідно Лукіана, там відбувалися оргії на честь Адоніса, які супроводжувалися священною проституцією [29]. Перший день був присвячений плачу, вперед виставлялося зображення Адоніса при жалобній пішій процесії, зберігалися всі поховальні обряди, на другий день починалося радісне святкування з нагоди повернення Адоніса з Аїду. Древні люди вважали, що завдяки Адонісу весною розквітали квіти, а влітку дозрівали плоди. На знак причетності до культу бога Адоніса, який уславився своєю красою, жінки стали вирощувати квіти в глиняних горщиках. Ці квіти, які називали «садами Адоніса» [30], швидко проростали і так же швидко в'янули, чим символічно передавалася нетривалість цвітіння в природі і в житті, живим прикладом якої була доля Адоніса.

Таким чином, більш давня магічна теорія пір року була витіснена, а точніше, доповнена теорією релігійною. Тому, що люди хоча й стали сприймати зміни річного природного циклу переважно за рахунок змін, що відбувалися з божествами, вони, тим не менш вони продовжували



вірити, що, здійснюючи магичні ритуали, зможуть допомогти божеству, як втіленню природних процесів, шляхом простого наслідування (закон магичної подібності). Й оскільки тепер вони пояснювали зростання й в'янення, розмножування й розпад шлюбом, смертю і воскресінням богів, їх релігійні чи, швидше, магичні містерії, оберталися, здебільшого, довкола цих тем. Такі містерії інсценували плідний союз сил родючості, сумну смерть як мінімум одного з членів божественного подружжя і його радісне воскресіння.

Доля Адоніса – одна з улюблених тем античної поезії. В гімнах на смерть Адоніса в античній поезії, як вважається, сформувався адоніїв вірш. Однією з перших до цієї теми звернулася славетна Сапфо [31]. Розгорнута символіка вічного колообігу і гармонійної єдності життя і смерті у природі, привернули увагу давньогрецького поета доби елінізму Феокріта, який уславився своїми ідиліями, буколічними віршами, що започаткували європейську традицію пасторальної літератури.

Серед обширної творчості Феокріта особливе місце займає ідилія – мім «Сіракузянки на святі Адоніса». Викликає захоплення спостережливість Феокріта, його вміння створювати живі драматичні сценки, майстерно возвеличувати Адоніса, вкладаючи похвалу йому в уста простих городянок, що прибули до Александрії разом з родинами на свято Адоніса, юного супутника Венери, вмираючого і воскресаючого бога рослинності. Свято відбувається в палаці Птоломея Філадельфа, дружина якого Арсіноя надавала урочистостям особливої пишноти.

Афродіта й Адоніс лежать на розкішно уквітчаних ліжках, під кущами, теж пишно прикрашених, і допитливий міський натовп пре подивитися на видовище, з нагоди якого до палацу впускають всіх. Прямують туди й дві приятельки – сіракузянки. Що тільки не включено в цю невеличку оповідну рамку. Образки життя, сімейний побут, народні звичаї, царські справи Птоломея, обряди релігії, святкування, все тут наглядно зримає, подане у живій дії. Такою була давньогрецька ідилія, такої форми надав їй геній Феокріта. Легкими шрихами, без будь-якої грубости чи карукатурности, змальовані дві прості городянки; їх окрики на служниць, скарги на чоловіків, розмови про святкові вбрання, переляк у вуличній товчії, люб'язна допомога якогось незнайомця, словесна перепалка з іншим – все це передано дорійським діалектом, жваво і невимушено. І тут же, в природну невимушену розмову жіночок, у їх втому, переляк і захоплення влітається похвала царю Птоломею й урочистому святу. Уульмінацією свята є гімн Адонісу, який виконує у палаці професійна співачка. Після велично-урочистого гімну слідує цілковито побутова кінцівка: одна з двох приятельок згадує, що її буркотливий чоловік ще не снідав і пора повертатися додому.

Цілковито в іншому ключі написана епітафія Біона, давньогрецького поета з Флоси, який хоч і наслідував буколічну поезію Феокріта, уславився більше як автор еротичних пісень.

Епітафія Біона складається з трьох частин. У першій частині задається тон жалібному плачу-зверненню, жалісному побивання за Адонісом:

Оплакуй, Адоніса, пісне!  
«Відцвів наш прегарний Адоніс!  
Ой горе, відцвів нам Адоніс!»-  
Заводять із нами Ероти:  
«Не на пурпуровій постелі  
Тепер тобі спати, о Кіпрідо!  
Вся в чорне вдягайся, нещасна,  
І бий себе в груди шосили,  
І плач, і ридай з нами всіма:  
«Відцвів наш прегарний Адоніс!»

Затим слідує опис тіла красеня Адоніса, смертельної рани, завданої йому диким кабаном, і з якої ющить кров. Прощання Афродіти, її поцілунок, що відцвітає на вустах юнака, ще більше посилює біль фізичної втрати коханого. Афродіта вся в жалоощах, боса, «розкинувши коси на вітер», блукає лісом, ноги її колють гострі шипи зілля, камінці ранять її ступні до крові. Для поета важливо передати саму атмосферу розпуки, передати страждання Афродіти:

Як гарний був вид у Кіпріди,  
Коли ще, Адонісе, жив ти!  
Та з смертю твоєю пропала  
Й Кіпріди краса! Горе, горе!»



Лунають високі гори. Ліси гомонять голосінням:  
«Адоніс умер! Горе, горе!»  
У кожному потоці клекоче  
Безмежна журба Афродіти,  
І джерело кожде з-під скелі  
По смерті Адоніса ронить  
Свої кришталеві сльози.

Разом з Афродітою сумують Ерот, Гіменей, який на самім порозі до опочивальні згасив свою шлюбну факлю:

Порвав і розкидав безладно  
Цвітасту шлюбну корону. [32]

Вже й свашки замість звичного «Ладо! Ладо! співають лиш «Леле! Ой Леле! Пропав наш прекрасний Адоніс! Вродливі харити теж ширю оплакують дитя благородне Кініра. Вже й музи ридують хором вголос «Адонісе, слухай!». Та Адоніс вже не чує їхніх пісень, оскільки Персефона міцно тримає його у своїх обіймах і вже не відпустить ніколи.

Завершується епітафія зверненням до Піфійської богині «вгамувати свої сльози ряснії».

Слід зазначити, що антична передфілософська міфологія існувала у трьох різновидах: гомерівській, гесіодівській та орфічній. При цьому третій різновид суттєво відрізнявся від першого. Якщо перший аристократичний, а другий демократичний, то в третьому вчувається відлуння рабської свідомості.

Зародження орфізму пов'язане з іменем Орфея – втіленням могутньої сили мистецтва. Відправившись (як колись Іштар за Таммузом) до підземного царства за своєю дружиною Еврідікою, яка померла від укусу змії, Орфей приборкує своїм співом під акомпанемент кіфари сторожа Тартару трьохголового пса Цербера, змушує просльозитися безжалісних богинь помсти Еріній і розчулює серце володарки Аїду Персефони. Та відпускає Еврідіку з умовою, що Орфей до виходу з царства мертвих не озирнеться на дружину, яка йде за ним слідом.

Легенда про Орфея, як аполонівського співця, виникнувши у VI ст. до н.е., увійшла до кола ідей, що об'єднують Аполлона й Діоніса. У вченні, зародження якого приписують Орфею, відбулося класичне поєднання протилежних колись двох начал: аполлонівської гармонії і діонісійського шаленства. Ця система релігійно-філософських поглядів під назвою «орфізм» виникла в Аттиці в добу Пісістрата і була пов'язана з ідеями висхідної демократичної державності.

Діоніс, шанований орфіками, був близький селянству як божество вічного відродження природних сил, що втілювалося в рослинних та ізоморфних тілах, кров'ю якого була просякнута животворна земля. Безперервне оновлення світу в процесі життя й смерті є ніщо інше, як перевтілення Діоніса, близького кожній людині незалежно від приписів, законів й станових установок.

Орфізм якраз і став вченням в морально-символічній формі про долю цих космічних перевтілень Діоніса.

Сильною стороною орфізму, яка приваблювала бідні верстви населення грецьких полісів, було вчення про рівність всіх людей, прилучених до розтерзаного Діоніса-Загрея і кровно з ним зв'язаного. Цей мотив рівності передбачався самою ідеєю про переселення душ. Людина в антропології орфіків має два начала: нижче, тілесне, титанічне, і вище, духовне, діонісійське, яке в орфізмі аполлонізоване. Якщо у Гомера перевага віддається земному життю, то в орфіків навпаки. Життя – страждання. Душа в тілі – неповноцінна. Тіло- гробниця і в'язниця душі. Мета життя – звільнення душі від тіла. Зробити це нелегко, оскільки душа приречена переселятися з тіла в тіло- так званий метемпсихоз. Такими тілами можуть бути не лише люди, але й тварини, комахи й рослини, залежно від поступового її вдосконалення й очищення в тому житті, яке визначене на певному щаблі вічності отілесненій душі. Таким чином утверджувалася рівність всіх людей, незалежно від станового і расіального розмежування, які готові перетерпіти спільний суд над душами за свої вчинки і гріхи.

Орфіки були організовані у співдружності різного ступеня й сповідували езотеричне таємне вчення для посвячених, практикуючи шанування божества у містеріальному служінні. Витоки орфічних гімнів слід шукати в архаїчній ритуальній практиці. В гімні, як і в молитві,



мольбі, зові людини головним є звернення до божества, і щоб задобрити свого покровителя, возноситься хвала йому, прославляється його могутність і милостива щедрість.

В орфічних гімнах, враховуючи їх практичний характер, неодмінно присутні звернення мистів\* (жерців) («почуй мене»), які переходять у похвалу божеству, що змальовує

ться за допомогою численних епітетів та в заключне прохання учасників ритуалу. Орфічні гімни продовжують гомерівську традицію похвали богам, але розвивають її у плані епітези, тобто створюють своєрідну біографію божества, позбавлену епічної нарративності.

Антична традиція сприймала зародження гімну у простій гекзаметричній формі. В елліністичну добу орфічний Діоніс у його багатоманітних зв'язках розширився за рахунок малоазійських богів Аттіса, Сабазія, Адоніса, Ісіди, Міса, Гліпта [33].

Ось один з прикладів орфічного гімну Адонісу. (Фіміам, пахощі)

Демон чудовий, шановний, почуй, як тебе кличу!  
У віці найжаданішому, любиш блукати самотньо.  
У ніжних чудових кучерях, о ти, Евбулей, многовидний,  
Всезнаний живитель всього, юнак ти і діва,  
Вічно квітучий Адоніс- в році, затухаючи, сяєш,  
Ріст посилаєш всьому, дворогий, оплаканий, милий,  
Блищиш дивовижною красою, любитель ловів довговолосий  
Солодка гілка Кіпріди, звабливий паросток Ерота!  
О, породжений від лона прекрасної Персефони!  
У Тартарі похмурому мав ти колись оселю, але опісля  
Знов на висоти Олімпу возніс ти своє плодоноснеє тіло.  
Нині ж прийди до мистів, землі плодами нагороджуючи! [34]

Процес сприйняття культів «варварів» у Давній Греції був непростим, і часом суперечливим. Це добре засвідчує Плутарх у своїх коментарях до Ерота. «Адже не вперше Ерот вимагає алтаря і жертвоприношення, він не пришелець, сприйнятий нами від варварських забобонів, як якісь там Аттіси й Адоніси, що потайки пробралися до нас і під покровительством напівчоловіків, напівжінок присвоїли собі не подобаючі їм почесті, за що їх слід було б піддати судовому переслідуванню» [35].

Міфологія античного світу – складний і багатоплановий симбіоз міфологій Давньої Греції і Давнього Риму, першій з яких належить честь створення більшості міфів і легенд у сучасному переказі, подібних швидше до пригодницьких романів, другій – слава того, хто зберіг це багатство.

Греки досить рано перешли до а н т р о п о м о р ф і з м у, створивши своїх богів по «образу і подобію» людей, наділивши їх неземною красою та безсмерттям. Багато з них жили поруч з простими смертними і допомагали своїм улюбленицям, беручи жваву й безпосередню участь в їхньому житті. Міфологія греків вражає своєю барвистістю і різноманітністю, чого не можна сказати про релігію римлян - небагату на легенди, яка дивує сухістю і невиразністю божеств. Італійські боги ніколи не виявляли свою волю при безпосередньому контакті з простими смертними. Поетичні творіння грецького народу збережені для нас римськими поетами, багато міфологічних сюжетів стали відомими завдяки чудовій поемі Овідія "Метаморфози".

Давньоримський поет використав популярний в елліністичній літературі жанр "перетворення" (мається на увазі перетворення людини на тварини, рослини, неживі предмети і навіть на зірки). «Метаморфози» залишаються найбільшим твором античної літератури, який поряд з Гомером у всі віки є для широкої публіки головним джерелом ознайомлення з античною міфологією, захоплює своїми художніми достоїнствами.

Історична основа «Метаморфоз» чітка і зрозуміла. Овідій прагнув подати систематичний виклад античної міфології, розташувавши її за тими періодами, які здавалися в той час цілком реальними. З неозорої множини античних міфів римський поет вибрав міфи з перетвореннями, що служать найглибшою основою будь-якої первісної міфології. Але Овідій далеко не наївний оповідач античних міфів аби мотив перетворення не мав для нього якогось особливого значення. Всі ці безкінечні перетворення у «Метаморфозах», продиктовані такими ж безкінечними перипетіями долі, якими була сповнена римська історія часів Овідія, і від яких у нього залишалось незабутнє враження.





З великою достовірністю можна припустити, що саме ця неспокійна і тривожна налаштованість поета, який не бачив ніде твердого опертя, змусила його і в царині міфології зображати перипетії життя, що набувало форми первісного перетворення.

Метаморфози – один з улюблених жанрів елліністичної літератури. Якщо у Гесіода, ліриків і трагіків мотив перетворення поки ще залишався в рамках традиційної міфології, то у своїх «Причинах» александрійський поет Каллімах (III ст. до н. е.) вже широко використовує цей мотив для пояснення різних історичних явищ. Про перетворення героїв на зірки писав Ератосфен у поемі «Явища». Інший поет під іменем Бойос складав вірші про перетворення людей на птахів. У II ст. до н. е. в цьому жанрі писав Нікандр Колофонський, а в I ст. — Парфеній Нікейський. Не бракувало подібного роду творів і в римській літературі (наприклад, Емілій Макр, I ст. до н. е.)

Досить складним є і д е й н и й зміст «Метаморфоз». Безумовно, в часи Овідія цивілізована частина римського суспільства вже не вірила в міфологію. Але ця ,взагалі, то вірна оцінка ставлення Овідія до міфології, потребує суттєвої деталізації..

Незважаючи на скептицизм, Овідій широким чином любить свою міфологію, вона приносить йому глибоку радість. Крім любові до своїх богів і героїв, поет відчуває до них ще й почуття добродушної поблажливості .

Той підхід до міфології, сформульований Овідієм дуже детально і притому з великою серйозністю, полягає в тому, що зазвичай – і дуже неточно – називають піфагорейством.

Вчення, яке проповідує Овідій, вкладене в уста самого Піфагора. В цій філософській теорії для римського поета важливими є чотири ідеї:

- 1) вічність і незнищенність матерії;
- 2) вічна їх змінність;
- 3) побудоване на постійному перетворенні одних речей в інші (при збереженні їх основної субстанції);
- 4) вічне перевтілення душ з одних тіл в інші.

Назвати це наївною міфологією вже не можна, оскільки Овідій оперує тут відвертими філософськими поняттями. [36]

В поезії давніх римлян міф про Адоніса вже втратив своє колишнє релігійно-ритуальне значення і набув більш безпосереднього еротичного характеру. В такому вигляді постає цей переказ в обробці "співця кохання" Овідія Назона у 10-ій книзі "Метаморфоз" .

Адоніс, як зазначає Овідій, був народжений від інцесту царя Кініра Пафоського (на Кіпрі) і його доньки Мірри. Ранка від стріли Амура запалила у Венери безнадійну пристрасть до Адоніса, юнака неземної краси.

Хоча історія про Адоніса викладена в «Метаморфозах» далеко не повністю, але саме ця оповідь стала джерелом для подальшого розвитку цього образу в європейській літературі.

Овідій зображає Адоніса, насамперед, як ідеал краси. Його кохає сама Венера. Кохання Венери й Адоніса зображається як нічим не затьмарена ідилія. Овідій проте не скористався головною культурною версією міфу, згідно з якою Афродіта й Персефона сперечаються одна в одну за право бути разом з Адонісом. Зевс вирішує їх суперечку таким чином, що, присуджує Адонісчастину року проводити з Афродітою, а іншу частину – у підземному царстві з Персефоною.

Відтіснивши на задній план Персефону (а також й інших персонажів загальноприйнятої версії, зокрема Ареса), Овідій спрощує зовнішню сторону сюжету, але надає йому натомість внутрішнього драматизму. Замість суперництва богинь кохання і смерті мотив кохання нерозривно пов'язується зі страхом, що смерть може забрати в неї коханого. Венера боїться хижих звірів, які можуть занапастити Адоніса, і просить його полювати лише на зайців та косуль. Її прохання залишаються поза увагою, хоча страх її не безпідставний: Адоніс помирає саме від рани, заподіяної йому диким вепрем. Венері, яка ридає над його тілом залишається єдина втіха, яку в неї не зможуть відібрати навіть богині долі Мойри – увіковічнити пам'ять про свого коханого щорічним плачем за ним (натяк на утвердження культу Адоніса). Кров з рани Адоніса Венера перетворює на квітку анемон («вітрянницю»), що цвіте короткий час і має такий же багрянний колір, що й кров богині. Анемон – символ чудової, але швидкоплинної юності юнака.

Поема «Метаморфози» Овідія стала невичерпним джерелом для трансляції міфу про Адоніса для письменників у наступні віки, надто у ренесансній літературі. Попри гедоністичний характер



доби Відродження, в літературі цього періоду знаходимо не лише теми Кохання, але й теми Природи, Часу й Смерті. Смісл поетичних творів розкривається вже не стільки в самому сюжеті, скільки у філософських роздумах про Кохання, Природу, Час і Смерть.

Одним з яскравих прикладів подібного плану є потрактування теми кохання у поемі Шекспіра «Венера й Адоніс» (1593). Хоча поема була написана у модному тоді італійському стилі і молодий поет міг запозичити її зміст з «Метаморфоз» Овідія, однак він виявив свою художню самостійність, відійшов від популярної версії міфу і показав взаємостосунки Венери й Адоніса у цілковито іншому світлі, ніж у римського поета.

В Овідія Адоніс – юнак, який ще не розуміє насолод кохання; він тікає від пристрасних зізнань богині кохання тільки з причини своєї фізичної незрілості. Шекспір додав до цього мотиву інший мотив, моральний – відразу сором'язливого й цнотливого серця до чуттєвого кохання, до фізіологічної пристрасності.

Поема «Венера й Адоніс» написана в жанрі еротичного епілія. Вона приваблює дотепним розвитком теми, хоча її алегоричне навантаження значно ширше. Такий тип поезії називають зазвичай «овідієвою» чи «етіологічною», тобто такою, що дає міфологічне пояснення, наприклад, існуванню квітки якогось певного виду [37]. Безпосередньою «причиною» для написання поеми, Шекспіру могла, отже, послужити квітка анемон, що виросла з крові смертельної рани Адоніса. Але це міг би бути тільки привід для написання риторичної, декоративної, трагікомічної поеми. Як справедливо зазначає вітчизняна дослідниця поезії В.Шекспіра О.Алексєєнко, «поетичний дебют Шекспіра близький до надзвичайно розвиненої в західноєвропейській літературі традиції створення любовних поем, яка зароджується ще в середньовічній куртуазній поезії» [38].

Шекспір використовує версію міфу про Венеру й Адоніса, в якій (як і на картині Тіціана), Адоніс – стриманий і байдужий до тілесної зваби, в той час як Венера палає пристрасстю до нього. Таке контрастне зіставлення надає зображуваному додаткової гостроти, створює можливість автору виражати свої моральні судження про кохання і пристрасність.

З перших же рядків поеми античний міф набуває чуттєвої повноти і барвистості, цілковито в душі ренесансної концепції буття італійських живописців

Молодому поету вдається створити візуальний пасторальний красвид, сповнений чуттєвої повноти, що нагадує картини його рідного краю. На гілках дерев співають пташки, крізь хащі прориваються хижі звірі. Вся природа одухотворена і на тлі чудової умиротвореної розгортаються сцени кохання двох прекрасних створінь, наділених всіма ознаками фізичної краси: Венери – втілення жіночої довершеності та Адоніса, краса й мужність якого поєднуються з спокоєм, стриманістю. Венера охоплена любовною пристрасстю, в ній промовляє голос природи. Вона – земля, сповнена буйного цвітіння, кров, що палає вогнем; він – холодний мов лід [39].

Намагання Венери розпалити бажання в Адоніса вражають читача своєю відкритістю, але разом з тим вони не справляють враження чогось цинічного і не гідного художнього зображення. Поет без жодної фривольності звучними віршами передає справжню пристрасність, шалену, запаморочливу, яка є поетично законною, як будь-яке яскраве і сильне явище.

Виходячи з принципів риторичної контраверсії, Шекспір акцентує увагу на внутрішньому стані Адоніса, який переконує закохану богиню в тому, що він ще не дозрів для кохання, що для його віку більше підходить мисливство. Коли богиня в образних алегоріях переконує його, що кохання – всезагальний закон природи, Адоніс відповідає їй такими словами:

Якщо, владарко, любиш ти мене, –  
Відмовив, – зваж на вік мій жовторотий,  
Не підганяй – хай зрілість піджене.  
Не візьме жоден риболов дрібноти.  
Плід стиглий пада сам, а з зеленця  
Ні смаку, ні наїдку для їдця! [40]

Але Любов – закон Природи і водночас велика радість, яку людина отримує у винагороду за продовження себе у нащадках, що робить життя таким чином безкінечним. Тому Венера дорікає Адонісу за те, що він не виконує свого боргу перед Природою:

Ростеш, годуєшся з землі приплоду,  
То дай же ти й землі свій власний плід.  
Себе продовжуй - так велить природа,



Нехай тебе переживе твій рід.  
Тоді ти й після смерті жити будеш,  
В подобі у своїй повік перебунеш...» [41]

Адоніс відмовляється від утіх чуттєвого кохання, він хоче зберегти спокій і поміркованість, не бажає розділяти свою продуктивну силу, він бачить у пристрасті Венери лише хіть, прагнення до буття і передачі його шляхом тілесної чуттєвості:

Це не Любов! Любов втекла за хмари,  
Коли її імення вкрала Хіть,  
Що, ним прикрившись, розкошує яро,  
Плямує глумом чисту, юну мить;  
Тиранить жадібно, з'їда уїжно,  
Мов гусинь ненажерна – зелень ніжну [42]

Чуттєвому коханню Венери Адоніс протиставляє своє розуміння кохання як ідеального, божественного почуття, порушуючи цим однак закон взаємозалежності всього суцього у природі.

Адоніс розмірковує про свою недосвідченість, незрілість, про гріховність фізичної пристрасті і заявляє про своє бажання залишитися вірним улюленій справі – мисливству. Венера просить його полювати лише на зайців і косуль та остерігатися кабанів, ведмедів, оскільки хижі звірі несуть реальну загрозу його життю.

Яскрава еротична поема перетворюється поступово на своєрідний філософський диспут між героями на тему «хтивість і цнотливість». Подібними диспутами про природу кохання була сповнена поезія Середніх віків і доби Відродження, зокрема, поема Лоджа «Scillaes Metamorphosis». Перед нами справжня антична «контroversія» як зразок наслідування суперечки Аянта й Одисея про переваги сили фізичної й розумової з XIII книги «Перетворень» [43].

В поемі є два епізоди, які здаються незвичним відступом від загальної теми; перший – пов'язаний з описом полювання Адоніса на зайців, у другому описується зустріч коня Адоніса з кобилою, яка несподівано взялася звідкілясь. На Адоніса цей кінський еротизм діє так само мало, як і божественний еротизм самої Венери. Але тут важливо інше. Шекспір добре вловив смаки тодішньої аристократичної читацької публіки, а саме їй була адресована поема, і майстерно передав ідилію кінського життя блискучим описом загравань, жагучих домагань баского скакуна і відбрикувань норовливої кобилки.

Використання контрастного зіставлення з метою надання більшої виразності головній темі, в даному випадку – це художній прийом, який разом з драматичними опосередкованими сюжетними лініями складає поетичну техніку, яка згодом отримає назву «барокової». Тут, як і в епізоді з полюванням на зайців, Шекспір поєднує ретельну деталізацію, опис з асоціативністю думки, художнім вимислом.

Хто ж перемагає в суперечці кохання земного і кохання небесного? Адоніс не дослухається аргументів Афродіти, він пристрасний мисливець, його вабить здобич великого кабана, він не реагує на застереження Афродіти, яка просить його остерігатися полювання на великих звірів.

В другій заключній частині поеми описується загибель Адоніса і страждання Венери, яка оплакує свого коханого. Критики схильні сприймати цю частину поеми як алегорію зруйнування краси і чистого кохання [44]. Смерть постає в поемі не в традиційному образі смерті, кощавої з косою, а у вигляді дикого вепра. В цьому є своя символіка. Смерть чаїться в самій Природі. Вона не Фатум, не щось трансцендентне, а органічна складова самого життя. Кабан – символ смерті, що знищує красу, якщо порушується закон природи про гармонію, відкидається земне, тілесне почуття і втрачається ланка транспарентного її продовження. Гуманістичний ідеал ренесансної людини, яка живе в гармонії з навколишнім світом, не відбувся через відсутність єдності духовного і тілесного.

Весь трагізм життя в тому, що кохання, яким воно є в реальній дійсності, на жаль, дуже далеке від ідеалу прекрасного. Богиня провіщає з болем, що супутником кохання стає скорбота. Вона обирає шлях відреченості, відходячи від земної суцтності і від людей. Проте життєдайна сила природи безмежна. Адоніс відроджується, з його крові виростає чудова пурпурова квітка з білими цятками.

До квітки голову схиля вона:  
Чи пахне свіжим віддыхом Адона?  
«На грудях житимеш моїх, ясна,  
Як смерть його забрала беззаконна...»

Стебло зірвала, і на зламі сік  
Зеленою сльозиною потік [45].

Подальше освоєння міфу про Адоніса пов'язане з творчістю одного з найбільш відомих зачинателів літератури бароко в Італії Джамбаттісти Маріно (1569-1625). Ім'я поета дало назву цілому напрямку в літературі, відомому нині як «марінізм». Характерною його ознакою є сенсуалістичний гедонізм, концентизм і новаторство форми, що споріднює його з так званим «барокізмом».

Поема «Адоніс» – вершинний твір Маріно. В її основі – запозичена з «Метаморфоз» Овідія історія кохання богині Венери і красеня Адоніса. Вже під час роботи над поемою (1615-1617 рр.) Маріно вирішив позмагатися з Тассо та Аріосто. Спочатку поема зрівнялася з «Визволенням Єрусалимом», згодом переросла й «Шаленого Орландо», і як наслідок, з'явився великий твір з двадцяти пісень, понад 40 000 віршів, що вже само по собі робить «Адоніса» унікальним явищем італійської літератури. Ця поема – своєрідний грандіозний метатекст, вона увібрала в собі не лише досвід численних розробок відповідної міфологеми, але й багато чого іншого». Ми впевнені, – писав Фесцешетті, що виявити всі джерела поеми під силу лише вченому, який має під рукою найскладніший і найсучасніший комп'ютер, в пам'ять якого занесені всі без винятку тексти західної літературної цивілізації, доступні в часи Маріно, як друківані, так і рукописні» [46].

Вперше поема була опублікована у Парижі 1623 року з посвятою Людовіку XII і з передмовою відомого французького письменника Шаплена. Міф про кохання Адоніса й Венери Маріно перетворив на гімн чуттєвості як суттєвого змісту життя. Написана станцями поема стала вершиною сенсуалізму італійської барокової поезії.

Поема користувалася великим успіхом, але після смерті автора її занесли до індексу заборонених книг : не стільки за еретичне вільнодумство, як за еротичні сцени.

Поема замислювалася як антитеза традиційної епічної поеми, Маріно бачив її як апологію мирного стану суспільства. Звідси декоративний характер твору, швидка зміна сцен, несподівана поява людей і богів, що наближає «Адоніса» до театру епохи бароко з його математично розрахованими чудесами. Новим є зображення Природи, яка в поемі не дика і своєвільна, а ретельно доглянута людиною, підпорядкована геометричному плану і розрахунку.

Спокушений напучуваннями Фортуни, красень Адоніс відбуває на острів Кіпр, де зустрічає пастуха Кліцію, який розхвалює йому принади буколічного життя. Купідон-Амур кольнув своєю стрілою Венеру в серце, і вона закохалася в Адоніса. Юнак і сам покорений їй пристрасстю, разом з богинею він відбуває до палацу Амура. Там він зустрічає Меркурія, відвідує театральну виставу (постановку драми про Актеона), милується фонтаном Аполлона і знайомиться з пастухом Філено, який вочевидь є alterego Маріно.

Побувавши у п'ятьох Садах насолод, кожен з яких відповідає одному з людських почуттів, Адоніс відбуває згодом у супроводі Меркурія на небеса, де відвідує Місяць –місцеперебування природи, Меркурій – місцеперебування мистецтва) і Венеру – місцеперебування кохання. Тим часом коханець Венери Марс (Арес), довідавшись про її зраду, повертається на Кіпр. Венера змушена на певний час забути про Адоніса. Юнак блукає лісом і потрапляє до замку Фальсінери, яка закохавшись в нього, домагається його кохання, проте безуспішно. Врешті-решт вона наказує кинути Адоніса до в'язниці. Лише випадок допоміг юнакові втекти з ув'язнення: запропоноване Фальсірена переплутала зілля, яке перетворило юнака на папугу. У такій подібності Адоніс полетів до Венери, де він стає свідком любовних ігор Венери і Марса. Папуга, що розмовляє людською мовою, викликає підозру ревнивого чоловіка, і Адоніс змушений летіти до лісу.

Врешті-решт йому вдається повернути собі людську подобу. Перевдягнений у жіноче плаття, щоб не привертати увагу Фальсінери, Адоніс потрапляє в руки розбійників. Там він вражає своєю красою їхнього ватажка, який запалився пристрасстю до нього. Виплутавшись зі складної ситуації, Адоніс повертається до палацу. Там він бере участь у шаховому турнірі разом з Венерою, Меркурієм й Амуром, виступає в конкурсі краси і перемагає. Венера відбуває на острів Цітеру; за час її відсутності Адоніс виходить на полювання і поранює стрілою Купідона дикого вепра. Той, спалахнувши шаленою пристрасстю до юнака, необережним рухом, ударом клика у стегно, завдає юнакові смертельної рани. В останніх двох піснях поеми йдеться про поховання Адоніса, про його загибель, описуються ритуальні турніри та ігри.



Поетика «Адоніса» Маріно, увібравши в собі стильові прикмети різних жанрових джерел, тяжіє до химерного сновидіння; не випадково впродовж дії поеми Адоніс вісім разів поринає в сон, а одну з своїх подорожей здійснює на Острів сновидінь. З цієї точки зору найближчими джерелами для написання твору Маріно могли послужити поеми Бокаччо «Любовне видіння» та «Гіпнеротомахія Поліфіла» Франческо Колонна. Поринувши в сон, герої Бокаччо, Колонна і Маріно переносяться в алегоричну реальність, де переміщення у просторі співпадає з пізнанням світу, коли необхідно робити вибір між «тісними» і «широкими» воротами (у Бокаччо), аскезою і чуттєвістю (в Колонні). Думки й пристрасті в поемі Маріно стають персоніфікаціями таких алегоричних понять, як Кохання, Мистецтво, Природа, Філософія, Ревнощі, Багатство. Сам шлях Адоніса подано як єдино можливий алгоритм пізнання [47].

Маріно захоплює можливість переробки мотивів, вдосконалення й оновлення сценарію, надання видовищності і блиску зображенню. Виходячи з чисто суб'єктивних співставлень, підказаних випадковою подібністю чи відмінністю, які тяжіють через те до парадоксу, абсурду, що породжує ефект несподіванки, в чому Маріно вбачає найважливіший прийом поезії. [48] Він вписує в міфопоетичну картину світу поеми окремі компоненти природничонаукового характеру, подає новітню науково-технічну термінологію, що виявляється цілком оригінальним способом «здивування» читача.

В поемі фігурують обертові двері, які допомагають Адонісу врятуватися з ув'язнення. Обертова сцена дозволяє стрімко переходити від однієї картини до іншої, поєднувати, як сказано в «Адонісі» «різні театри в одному», перетворюючи поему в калейдоскоп диковинок [49].

У поемі наявний досить поширений у ХУІ-ХУІІ ст. мотив «театр – *imago mundi*», зокрема в епізоді, в якому йдеться про відвідини Театру (п'ята пісня). Сам театр вражає розкішшю і розмірами: кришталева зала має чотири входи (кожен з яких відповідає одній з чотирьох стихій та одній з чотирьох сторін світу), сто вікон, стіни зали прикрашені дорогоцінним камінням; кожній стихії відповідає свій камінь (вогонь – рубін, повітря – сапфір, земля – ізумруд, вода – діамант). Її підлога вимощена з винного каменю, вона символізує підземне царство, стеля – небозвід, в центрі сонце з хризоліта; посеред зали – атлант, який підпирає весь умовний небозвід. Що ж до самої вистави, то вона відповідає драматургічним канонам епохи: трагедія про Актеона складається з п'яти актів, які перемежуються інтермедіями. При цьому символічно те, що Адоніс засинає, не додивившись виставу до кінця. Такий хід звільняв поета від необхідності відтворення кривавої розв'язки сюжету міфу.

Важлива ідея Маріно в цьому творі – продемонструвати взаємозв'язок і єдиносутність всіх мистецтв. Живопис і поезія для нього – близнюки; поезія – це говорящий живопис, а живопис – мовчазна поезія. Віддаючи данину музикальності свого століття, Маріно прагне передати, наприклад, віртуозність солов'їного співу.

В такому підході знаходить вираження притаманний світогляду Маріно гедонізм, навіть «жахливому» поет надає розважальної функції, утверджуючи аристократичний погляд на життя як засобу насолоди.

Видатний французький письменник Лафонтен теж був пристрасним шанувальником античності. Особливо захоплювався він творчістю Платона і Плутарха. У його творах можна знайти чимало афоризмів, запозичених у цих авторів.

Прикметно те, що свій творчий шлях Лафонтен розпочав з вільного перекладу комедії Теренція «Євнух». Однак перший заслужений успіх принесла йому героїчна ідилія «Адоніс» (1658). Поема написана на підставі сюжету «Метаморфоз» Овідія. В ній подана оповідь про любов Венери до вродливого юного мисливця Адоніса, який не відповідає на її почуття, хоча в ній відчутне і близьке знайомство з галантною поемою Маріно. З'явившись у самий розпал захоплення класицистами середини ХУІІ ст. жанром епопеї, невелика поема Лафонтена вигідно відрізнялася від громіздких і веломовних епопей Лемуана, Жожа де Скюдері, Шаплена і Демаре де Сен-Сорлена простотою стилю, витонченістю описів та загальним почуттям гармонії, що виказувало у Лафонтені гідного продовжувача традиції поезії Ренесансу, знавця античної літератури.[50]. Слід зазначити при цьому, що за своїми поглядами і ставленням до життя Лафонтен був епікурейцем, вільнодумцем, сенсуалістом.

Вже у перших віршах поеми Лафонтен заявляє, що йому «не вистачає голосу» для оспівування Риму, Трої і битв богів на берегах Скамандра, що він може оспівувати лише «лісову тінь, Флору, Ехо, Зефірів та їх ніжне дихання, зелені килими лугів та срібні джерела.



Новим у ніжних, гармонійних віршах «Адоніса» Лафонтена було тонке відчуття природи і глибокий ліризм окремих місць поеми, надто коли мова йде про кохання Венери й Адоніса на фоні чудових пейзажів і про їх страждання від розлуки. В поемі є рядки, які звучать дуже незвично для поезії XVIII ст. і вже нагадують нову сентиментально-романтичну поезію:

O vous, tristes, plaisirs ou leur ame se noie,  
Vains et derniers effets d ame imparfaite joie  
Delicieux moments, vous ne reviendrez plus  
«О, ви журливі насолоди, в які поринута душа,  
Марні останні прояви неповної радості,  
Чарівні митті, вас вже не вернеш назад» [51].

Хоч назва поеми Лафонтена перегукується з однойменним твором Маріно, проте Лафонтен спирався швидше всього не на неї, а на «Метаморфози» Овідія. Поема французького поета-класициста означена як героїчна ідилія, очевидно, за аналогією до героїчної ідилії Сент-Амана «Врятований Мойсей» і передбачає поєднання несумісних на перший погляд жанрів – пасторального й героїчного [52]. Особливо показовими в цьому плані є сцени полювання на дикого вепра, який асоціюється з руйнівною силою (бог війни) та мисливцями, які описані як військова рать. Адоніс на фоні переляканих мисливців виступає справжнім героєм, який, переборюючи страх, вступає в поєдинок з страшним звіром.

В поемі переважають такі засадничі ознаки пасторалі як ідеалізація природи, діалогічність (розмірковування Венери й Адоніса про кохання), ідилічні картини їхнього кохання на лоні природи, характерний мотив смерті героя і такий же традиційний плач Венери, що завершує поему. Ідилія ж включає важливу для поета антитезу тлінності і вічності, що привносить у пасторальний сюжет драматичну напругу, конфліктність, трагізм. В ідилічних сценах любовних утіх Венери й Адоніса з'являється тема трагічної приреченості краси і кохання, у невирішуваному конфлікті зіштовхуються поняття кохання і смерті. Епізод опису смерті Адоніса і плачу Венери не знімає однак трагічної напруги, як це мало місце в античному пасторальному жанрі [53].

Отже, на підставі проведеного аналізу трансляції міфу про Адоніса впродовж значного часового періоду – від античності до класицизму – можна дійти висновку: міф є насамперед мовою-об'єктом, який спирається на семіоз номінації – знак-імя, а не метамовою дескриптивного опису світу, що має металінгвістичну функцію [54]. Разом з тим його не можна звести тільки до слова, до нарації, він проявляється у всій різноманітності нерозривної єдності людської свідомості і практики. Залишаючи незмінним смислове ядро міфу, поети різних періодів, виходячи з «ідей часу», шукали відповідні «форми часу» для відтворення закладених у міфі онтологічних проблем людини, життя і смерті, чуттєвого і духовного, базуючись на своїх світоглядних позиціях та естетичних уподобаннях, виділяючи ті чи інші аспекти першообразу, пропонуючи своє трактування трагічної долі Адоніса.

## Література

1. Див. про це ширше: Хюбнер К. Истина мифа., – М., Республика, 1996, с.220-222; Мудрагей Н.С. Рациональное и иррациональное. – М., 1985, с.30-31.; Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск, 1991, с.18.
2. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. – М., 1972, с.41.
3. Найдыш В.М. //Человек, № 1, 1996, с.17.
4. Можейко М.А. Специфика и функция мифологического сознания //Кредо, №24, 2000г. <http://credo.osu.ru/024/oo7.shtm>; Гуревич П.С. Философская антропология. – М., Вестник, 1997, с.402.
5. Пелипенко А.А., Хачатурян В.М. Измененные состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма //Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции. – М., 2006, с.569-586.
6. Див.: <http://www.countries.ru/library/ideas/mif.htm>
7. Див.: Юнг К.Г.. Архетип и символ. – М., 1991.
8. Копалов В.И. Общественное сознание. Критический анализ фетишистских форм. – Томск, 1985, с.145.
9. Див. про це. Мифология, интернет <http://analiculturolog.ru/>
10. Мень А.М. История религии: в поисках Пути, Истины и жизни в 7 т. Издательство «Слово», Т.6.; [http://www.alexandrmn.ru/books/tom6/6\\_gl\\_09.html](http://www.alexandrmn.ru/books/tom6/6_gl_09.html)
11. Плутарх. Об Осирисе, 67.

12. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М, 1980. Т.1.- 46-49; Финикийская мифология, СПб, 1999.
13. М.Брикнер. Страдающий бог в религии древнего мира. – СПб., 1909, с.16; G.Frazer. Adonis, Osiris. London, 1922, p.6-12.
14. Мифы народов мира М.,1991. В 2 т. Т.1, с.46-49; Любкер Ф.Реальный словарь классических древностей. – М., 2001. В 3 т. Т.1. с.24-26.
15. Псевдо-Аполлodor. Мифологическая библиотека III,5, 1.
16. Лукиан. Разговоры богов. 12, 1.
17. Арнобий. Против язычников V, 5-7 Див.:Ф.Зелинский. Религия эллинизма. – Томск, 1996, с.38.
18. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. – М.,1980.Т.1.- с.48.
19. Гессиод.Перечень женщин, фр.139 М-У, або за Панасідом – син Фіанта та його дочки Смирни; Антонин Либерал. Метаморфозы, 34.
20. Комментарий А.А.Тахо-Годи //Античные мифы. М.,1988, с.342
21. Гигин. Астрономия, СПб,Алетейя, 1997, II 7,3.
22. Феокрит. Идиллии I 109-110; Вергилий. Буколики X 18
23. Ликофрон. Александра 831 і ком.
24. Кун М.А.Легенди і міфи стародавньої Греції, К.,Радянська школа,1959, с. 53 .
25. Гигин. Мифы. – СПб, 1997, 2000, с.251 .
26. Мифы народов мира про Адоніса, стор.
27. Страбон.География XVI 2, 18 (с.755.
28. Павсаний.Описание Эллады, II, 20, 6.
29. Вони йдуть з дому, щоб поклонитися всіляким богам, згубним для їх чоловіків (деяких з них їх нещасні чоловіки навіть не знають по імені)- всім отим Коліадам і Генетілідам, а то й Фрігійську богиню вшановують вони, здійснюючи процесії в пам'ять її нещасливого кохання до пастуха»\*У даному випадку мова йде про Кібелу й Адоніса (Лукиан. Избранное. – М.Худ лит, 1987, с.473 .
30. Див.:Плутарх. Почему божество медлит с воздаянием,17.
31. Сапфо, фр 23, 168.
32. Елліністична поезія. Антологія. Упор. І.Мегела – К.,видавець Карпенко, 2007, с. 123-129 (переклад І.Франка).
33. Орфические гимны. М, 1988, с.32.
34. Так само: с.236.
35. Плутарх. Сочинения. – М.: Худ. лит.,1983, с.557
36. Див. про це ширше: Владислав Отрошенко. Эссе из цикла "Тайная история творений"//«Постскриптум» №5.
37. The Oxford Antology of English Literature/ vol. 1. – New York, London, Toronto, Oxford University Press, 1973, P. 916.
38. Алексеенко О. Поезія Вільяма Шекспіра//В.Шекспіра. Твори в шести томах: Том.6. –К.: Дніпро, 1986, с.770.
39. Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в восьми томах, М, Искусство, 1957, т.8 прим. А.Аникста Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира. С.570-572.
40. Вільям Шекспір.Твори в шести томах: Том 6. К.: Дніпро, 1986. с.554.
41. Там само, с.545
42. Так само, с.561.
43. Див. про це:Зелинский Ф. Венера и Адонис//Шекспир В.Полное собрание сочинений. Библиотека великих писателей под ред. С.А.Венгерова. СПб, Брокгауз – Ефрон, 1903, Т.5, с. 332-339.
44. Див.:А.Т.Hatto. «Venus and Adonis» and the Boar // MLR, 41, 1946, с.353-361; Don C/Allen. On «Venus and Adonis»// Elisabethan and Jacoban Studies Presented to F.P. Wilson< Oxford, 1959, с.100-111.
45. Вільям Шекспір. Твори в шести томах:Том 6.– К.:Дніпро,1986, с.570.
46. Franceschetti A. Marino e la tradizione cavalleresca// Lectura Marini. A cura di F.Guardini. Toronto, 1989. P.239
47. Див.про це ширше: Чекалов К.А. Трансформация ренессансного архитектурного мышления в XV веке («Город Солнца» Т. Кампанеллы и «Адонис» Дж.Марино) // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля. Царьщинский научный вестник. Вып. 7-8. – М.:Пробел-2000, Б 2005.
48. Де Санктис Ф.История итальянской литературы в 2-х томах. – М, Прогресс, 1964, т.2, стор.267.
49. Adone, Ер., 1623, частина У,128.
50. Смирнов А.А.,Рыкова Н.Я. Лафонтен и его повесть «Любовь Психеи и Купидона» (1669)//Лафонтен. Любовь Психеи и Купидона. М-Л., Наука, 1964, с.124.
51. История французской литературы в 3-х томах. – М-Л., Академия наук, 1946, т.2, стор, 511.
52. Грімм, наприклад, вважає, що лаконічна форма поеми є результатом іронічного дистанціювання Лафонтена від поеми Маріно, громіздкості якої французький поет не сприймає. Grimm J.L. Adone de Marino et L Adonis de la Fontaine// Grimm J.L Le «dire sans dire» et le dit: Etudes lafontainiennes II .P., Seattle-Tubingen, 1996, P.8.
53. Див. про це: Ермоленко Г.Н. Пасторальные мотивы в творчестве Ж.Де Лафонт//Миф-Пастораль-Утопия. Литература в системе культуры: материалы научного межрегионального семинара. – М., 1998, с. 24-35.
54. Лотман Ю.М.Мозг-ия-культура//Избранные статьи в 3-х томах. – Таллин, Александра, 1992, т.1, с.58.