

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ**

Кафедра полоністики і перекладу

На правах рукопису

ІВАЩИШИН ХРИСТИНА ЮРІЇВНА

**РОМАН ГЕНРИКА СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS?»: МІФОЛОГІЯ В
СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

Спеціальність: 035 Філологія

Освітньо-професійна програма: Мова та література (польська). Переклад

Робота на здобуття освітнього ступеня «магістр»

Науковий керівник:
Остапчук Вікторія Вікторівна
кандидат філологічних наук,
старший викладач
кафедри полоністики і перекладу

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № _____
засідання кафедри полоністики
і перекладу
від _____ 2023 р.

Завідувач кафедри
Доктор філологічних наук, професор
Сухарєва С. В. _____

ЛУЦЬК – 2023

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ПОЗИТИВІЗМ ТА ІСТОРИЗМ У ТВОРЧОСТІ СЕНКЕВИЧА...9	
1.1. Творчість Сенкевича в контексті позитивізму.....	9
1.2. «Quo Vadis?» як історичний роман на зламі XIX-XX ст.....	14
РОЗДІЛ 2. МІФОЛОГІЧНА ПОЕТИКА: ЯЗИЧНИЦТВО У РОМАНІ Г. СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS?».....	22
2.1. Образ античного Риму в романі «Quo Vadis?».....	22
2.2. Функціонування міфології у романі «Quo Vadis?».....	30
2.3. «Rzym za Nerona» І. Крашевського як прототип роману «Quo Vadis?».....	46
2.4. Нерон як уособлення морального падіння Риму.....	58
РОЗДІЛ 3. ХРИСТІЯНСТВО У РОМАНІ Г. СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS?».....	71
3.1. Християнська символіка в романі «Quo Vadis?».....	71
3.2. Протиставлення світів античності та християнства.....	78
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	94

АНОТАЦІЯ

Іващишин Х. Ю. Роман Генрика Сенкевича «Quo Vadis?»: міфологія в структурі художнього тексту. – Магістерська робота на здобуття освітнього ступеню магістра, на правах рукопису. Спеціальність – 035 «Філологія (Мова та література (польська). Переклад)» – Луцьк, 2023. 98 с.

Магістерська робота присвячена дослідженню ролі міфологічних алюзій у творенні художнього тексту в романі польського письменника Г. Сенкевича «Quo Vadis?». Для успішного досягнення поставленої мети, в теоретичному розділі розглянуто критичну літературу в літературознавстві щодо біографії Г. Сенкевича та вивчення питання звернення до римської та грецької міфологій у творчості письменників, зокрема літераторів позитивістської школи. У практичних розділах здійснено поглиблений аналіз використання міфологічних алюзій, легенд, історичних джерел для наукового аналізу онтології тексту, а також розглянуте дискусійне питання відносин християнської та поганської культури в романі.

Результатом дослідження стало визначення релігійного світогляду Стародавнього Риму, з'ясування художньої ролі Стародавнього Риму у творі; виявлення особливостей зображення пантеону богів у художньому тексті; окреслення специфіки художніх образів, символів та алюзій; зіставлення християнського та язичницького світів.

Ключові слова: *позитивізм, історизм, міфологія, міф, релігія, християнство, язичництво, символізм, алегорія, античність.*

ABSTRACT

Henryk Sienkiewicz's novel "Quo Vadis?": mythology in the structure of the literary text. Completed work for obtaining a master's degree, with manuscript rights. Specialty - 035 "Philology (Language and literature (Polish). Translation)" – Lutsk, 2023. 98 c.

The master's thesis is devoted to the study of the role of mythological allusions in the creation of an artistic text in the novel "Quo Vadis?" by the Polish writer H. Sienkiewicz. In order to successfully achieve the set goal, the theoretical section examines critical literature in literary studies regarding the biography of H. Sienkiewicz and studies the issue of using Roman and Greek mythologies in the works of different writers, in particular writers of the positivist school. In the practical sections, an in-depth analysis of the use of mythological allusions, legends, and historical sources for the scientific analysis of the ontology of the text is carried out, as well as the debatable question of the relationship between Christian and pagan culture in the novel is considered.

The result of the study was the determination of the religious worldview of Ancient Rome, the clarification of the artistic role of Ancient Rome in the work; identifying the features of using the pantheon of gods in the artistic text; outlining the features of artistic images, symbols and allusions; comparison of the Christian and pagan worlds.

Key words: *positivism, historicism, mythology, myth, religion, Christianity, paganism, symbolism, allegory, antiquity.*

ВСТУП

Актуальність. порушена в магістерській роботі проблема є актуальною, незважаючи на те, що творчість видатного польського письменника Г. Сенкевича (1846-1916) у XIX ст. детально та в різних аспектах досліджувалася польськими вченими, а його роман «Quo Vadis?» (1896 р.) за якого Сенкевич отримав Нобелівську премію, мав величезний успіх у всьому світі, був перекладений більше ніж 50-ма мовами та адаптований сценічно і в кіномистецтві, до того ж став джерелом натхнення для багатьох композиторів та художників. Г. Маркевич у праці «Pozytywizm» розглядає Г. Сенкевича та його творчість як письменника – позитивіста [41]. Л. Евстанхевич у 1938 р. детально аналізує роман «Quo Vadis», концентруючись на історичному ґрунті твору, аналізуючи Рим та його функціонування в творі Г. Сенкевича [26]. А. Бронарський простежує зв'язок між романом та його відношенням до романської літератури («Stosunek Quo Vadis do literatur romanskich») [21], подібну проблему розглядає М. Брахмер, порівнюючи італійську та польську прозу та шукаючи джерела творчості Г. Сенкевича. Досить ґрунтовною вважається праця Т. Швентославської «"Quo vadis?" Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła», в якій дослідниця характеризує різні аспекти роману, враховуючи історичне тло, характеризуючи християнський світ та намагаючись визначити роль твору у літературі Польщі та всього світу [55]. Аналізувалася мова та стиль написання роману, вивчалася його нарація, досліджувалися ідеологічні послання, джерела та алегорії роману, характеризувалося поняття інтермедіальності [52].

Серед польських критиків Г. Сенкевич найбільше цінував В. Спасовича, хоча багато в чому їх погляди розходилися, а сам В. Спасович не раз критикував творчість Г. Сенкевича. Коментаторкою творів Г. Сенкевича в основному була М. Конопніцька. З негативною оцінкою часто виступав С. Бжозовський, називаючи творчість Г. Сенкевича, пародією: «Parodią jest jego chrzescjanstwo w Quo Vadis?». Детальний аналіз роману «Quo Vadis?» можна

знайти у праці І. Матушевського, який висловлює захоплення артизмом письменника [40, с. 207–274].

Але, незважаючи на чималу кількість наукових досліджень, присвячених роману Г. Сенкевича «Quo Vadis?», твір майже не розглядався у релігійно-філософському напрямку, не приділялося належної уваги зображенню світоглядного кризисного стану в епоху імператора Нерона. У зв'язку з цим виникла потреба дослідити те, як Г. Сенкевич в романі «Quo Vadis» зобразив глибокий та доленосний конфлікт, що розвивався у період становлення християнського світобачення, розглянути звернення Г. Сенкевича до питань релігій та культур, що функціонували на території Римської імперії. Насиченість роману міфологічними алюзіями становить ще одну із причин зацікавленості цією тематикою.

Мета магістерської роботи полягає в аналізі та характеристиці новаторства історичного роману Г. Сенкевича. Реалізація мети передбачає розв'язання низки наукових завдань:

- розглянути роман «Quo Vadis» у контексті польської історичної прози, з'ясувати засоби майстерності письменника і прояснити процес формування нового типу історичного роману в Польщі;
- охарактеризувати світоглядні зрізи Стародавнього Риму в часи правління Нерона;
- проаналізувати зображення Риму в контексті роману;
- окреслити особливості створення системи образів у романі «Quo Vadis?»;
- проаналізувати пантеон богів, використаний автором у художній структурі тексту, простежити закономірність авторського задуму;
- обґрунтувати важливість зображення релігійного та культурного аспектів Стародавнього Риму та дослідити їх вплив на формування характерів;
- зіставити зображення двох протилежних світів – християнства та язичництва;

- визначити християнські символи та їх зв'язок із язичницьким світом;
- зіставити аналітичну та інтерпретаційну моделі художнього твору задля наукового аналізу його онтології.

Об'єкт дослідження – роман Г. Сенкевича «Quo Vadis?», розглянутий в контексті розвитку європейської історичної прози.

Предмет дослідження – новаторська роль Г. Сенкевича у зображенні релігійного світогляду.

Теоретично-методологічну базу магістерської роботи складають праці українських та зарубіжних дослідників, зокрема Т. Гундорова, Г. Маркевича, Л. Евстанхевича, Т. Швентославської, А. Бронарського, а також праці істориків – Тацита, Лівія, У. Еко, дослідження з літературознавства та герменевтичної науки – Г. Гадамера, Р. Гром'яка, Д. Наливайка, Н. Астрахан.

Елементи наукової новизни. Вперше досліджено новаторство роману Г. Сенкевича «Quo Vadis?», що відходить від позитивістської традиції. У «Quo Vadis?», на відміну від відомої «Трилогії», перестають домінувати батальні сцени.

Практичне значення полягає в можливості застосування результатів магістерської роботи під час викладання польської літератури в усіх закладах середньої та вищої освіти.

Методи дослідження. У магістерській роботі використовуються порівняльно-історичний, структурно-нараторологічний, описовий, генетичний, порівняльно-типологічний, культурно-історичний, герменевтичний методи, а також елементи дискурсивного, інтертекстуального аналізу.

Апробація роботи. Основні положення магістерської роботи було висвітлено у доповідях студентських наукових конференцій, на заняттях проблемної групи та тезах IV Міжнародного науково-методичного семінару «Стан і перспективи методики вивчення польської мови в закладах середньої та вищої освіти» (13-17 листопада 2023 р.) на тему «Функціонування грецької міфології в романі Г. Сенкевича «Quo Vadis?» [8] та у виступі на XVII

Міжнародній науково-практичній конференції студентів і аспірантів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» під час Днів науки у Волинському національному університеті ім. Лесі Українки (16 травня 2023 р.).

Зв'язок роботи з науковими програмами та темами кафедри полоністики та перекладу Волинського національного університету. Магістерська робота виконана на кафедрі полоністики Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Тема магістерської дисертації затверджена на засіданні кафедри полоністики та перекладу ВНУ ім. Лесі Українки (протокол № 2 від 15. 09).

Структура й зміст роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел, що нараховує 60 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи складає 98 с. друкованого тексту. Основний текст викладено на 86 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ПОЗИТИВІЗМ ТА ІСТОРИЗМ У ТВОРЧОСТІ СЕНКЕВИЧА

1.1. Творчість Сенкевича в контексті позитивізму

Епоха позитивізму завдячує своєю назвою Огюсту Конту – автору «Позитивної філософії», що й започаткував цей напрям. Огюст Конт зазначав, що позитивісти мають цікавитися лише реальністю, тим, що їх оточує. Саме в Польщі позитивізм стає тією епохою в літературі, яка замінює романтизм, оминаючи натуралізм та реалізм. Початком епохи позитивізму в Європі вважається ХІХ ст, у Польщі дата є конкретнішою – 1864 р., 1895 р. прийнято вважати роком закінчення епохи позитивізму в Польщі та виходу на арену літератури митців Молодої Польщі [53].

Позитивізм варто розглядати як світогляд польської культури, яка зазнавала постійних утисків з боку німецької та російської влади. Визнання позитивізму як напрямку польського модернізму дає шанс по-новому розібратись у модернізмі та модерності в літературознавстві або принаймні розглянути цю проблему в новому ракурсі. Позитивісти чудово усвідомлювали, що обраний ними напрямок є лише проявом ширшого процесу в сучасній цивілізації [40]. Деякі програмні аспекти запозичувалися у романтиків, зокрема віра в те, що митець може відіграти важливу роль у формуванні нового ідеального суспільства, саме тому позитивісти опиралися на свідомість сучасників [53].

Дослідниці Я. Кульчицька-Салоні та М. Страшевська пишуть про динамізм історизму в Польщі, але приписують його романтизму. Письменники, котрі належать до «після січневого» періоду, продовжили романтичні традиції історизму, тобто зверталися до історії, аби привернути увагу до проблем сучасності. Популярними для позитивістів жанрами творчості вважалися фельєтони, записи з подорожі, гуморески [38].

Польські позитивісти створили свої органи у таких відділах преси як «Przegląd Tygodniowy», «Nowa Prawda», «Gazeta Polska», «Kurier Codzienny» тощо. Ці молоді ідеалісти під керівництвом О. Швентоховського провадили

агітаційну кампанію, закликаючи до прихильників науки та демократичного суспільства. Т. зв. «молодим» поколінням позитивізму були активні діячі, народжені в 40-х рр. XIX ст., до яких належали публіцисти, зокрема, і О. Швентоховський, історики, у числі яких був П. Хмельовський та велика кількість письменників. Їх програма базувалася на філософському сцієнтизмі та еволюціонізмі: вони прагнули поширення освіти навіть серед найбідніших верств населення; вимагали асиміляції євреїв та інших народів, підтримували питання емансипації [40]. Варшавський позитивізм, до якого належали, окрім названих, ще й Б. Прус, М. Конопніцька та Е. Ожешко, творив свою суспільну програму, яка полягала у провадженні органічної праці, тобто тієї, яка приносила користь усьому суспільству.

Серед молодих консерваторів, згрупованих навколо газети «Нива» варто відзначити Г. Сенкевича – новеліста, романіста, журналіста, публіциста, першого Нобелівського лауреата Польщі, що був одним із найвизначніших представників польського позитивізму, автором соціальних та історичних романів. Найвагомим дослідником творчості Г. Сенкевича вважається Ю. Кшижановський, котрий уклав видання творів Г. Сенкевича, в яке увійшли його вірші, драматичні твори, репортажі, фельетони тощо. Досить відомою та вартісною є написана ним біографія Г. Сенкевича. Ю. Кшижановський вважав, що письменник зробив неймовірний внесок у польську літературу, змінивши її хід [34, с. 47]. Рання творчість Г. Сенкевича орієнтувалася здебільшого на публіцистику. Найвідомішими є його «Listy z podróży» — серія фельетонів заснована на його враженнях від відвідин різних країн. У творах звертався до теми емігрантів, політичних злочинців: «Latarnia», «Przestępcy»; відстоював права індіанців: «W krainie złota». Під час перебування у Каліфорнії починає писати новели, присвячені темі селянина («Szkice węglem»), у яких розкриває тему гноблення та експлуатації селян. Праці письменника відповідали століттю, в якому він починав свою творчу працю. Це об'єднувало його із іншими представниками варшавського позитивізму – Е. Ожешко, М. Конопніцькою, Б. Прусом.

До XIX ст. історичний роман не вважався популярним жанром. У творах історія відігравала роль тла, на якому розгорталися пригоди героїв. Засновником цього жанру вважають В. Скотта. У дослідженні «O powieści historycznej» Г. Сенкевич говорив про користь звернення людини до свого минулого та стверджував, що історичні романи змушують читача критично аналізувати події, а також впливають на майбутнє. Т. Драйзер у свій час зауважив, що історія – це унікальна галузь науки, яка «віддалена, теоретично виправдана, обмежена й розчленована». На його думку, за допомогою історії гуманітарні науки можуть набути небувалого розвитку.

Інтереси письменників в основному ґрунтувалися на пізньому середньовіччі (орієнтовно XVII ст.), мало уваги приділялося польсько-російському конфлікту. Досвід європейського історичного роману, з одного боку, базувався на «Вальтерскоттівській концепції», тобто мав радше розважальну функцію, зважаючи на ідеалізування історичних персонажів та перетворення їх на ідеальних героїв, появу інтриги тощо. Другою концепцією було написання романів про відомі постаті та події, ґрунтуючись на джерелах та свідченнях, тобто за допомогою використання наукового методу. Таким чином, завдання письменника зводилося до підсумовування матеріалу [42, с. 192–193]. До авторів історичних романів т. зв. «досенкевичівського періоду» можемо зарахувати І. Крашевського, виділяючи його цикл присвячений античності: «Carrea i Roma», «Rzym za Nerona»; Т. Єжи, котрий використовував концепцію В. Скотта: вигадані герої, пригодницько-сенсаційний сюжет, великі експозиції, зайві епізоди, форсування подій, звернення до легкодоступних джерел («Ojciec Nikon» 1869, «Za króla Olbrachta» 1876); В. Лозінського – представника молодшого літературного покоління, що використав нову тематику, увівши героя солдата та наратора-учасника подій («Opowiadania pana Wita Nawoja» 1873) [42, с. 203].

З 1882 р. через новели Г. Сенкевич переходить до жанру історичного роману та починає працю над «Ogniem i mieczem», звертаючись до теми польсько-українських відносин. Письменник закладає ідеологічний підтекст у

своєму романі, вказуючи на можливі причини занепаду Польщі. Тема кохання та боротьби за руку коханої, введена у романі, вважається програмовою для більшості письменників. Натомість, Ю. Кшижановський говорить про деталі, що вирізняють автора серед інших: історична правда переважала над вигадкою. Події, зображені Г. Сенкевичем у історичних романах, мали велике значення для формування польської історії. Особливу увагу письменник приділяє батальним сценам, застосовує пластичне бачення, яке раніше не практикувалося у польській літературі. Досягає найвищого ступеня артистизму. Ю. Кшижановський фіксує особливості технічних, структурних та стилістичних засобів: «*napinania uwagi czytelnika do granic ostatecznych i umiejętnie posługiwanie się jakościami estetycznymi*» [34, с. 59–61].

Цикл історичних романів, які описують війни Речі Посполитої, є знаним творінням Г. Сенкевича, відомим під назвою «Трилогія». Позитивісти скептично ставилися до історичного характеру творчості, тож твори Г. Сенкевича спершу не були належно оцінені. До того ж тип шляхтича, представлений у творчості письменника, не викликав прихильності [44]. Пишучи «*Ogniem i mieczem*» та «*Potop*», Г. Сенкевич користувався засадами В. Скотта, зокрема, увів нарацію від третьої особи. Проте його герої стали більш схожими до своїх історичних прототипів. Готуючись до написання трилогії, автор детально вивчав біографії історичних осіб, тому «*Ogniem i mieczem*», на перший погляд, суперечив основним суспільним концепціям позитивізму, хоча Г. Сенкевич стверджував, що написав його з метою «*rokrzerpienia serc*», тобто для зміцнення суспільної свідомості [53]. Г. Маркевич звернув увагу на те, що Г. Сенкевич уникає частого використання архаїзмів, передаючи атмосферу епохи за допомогою метафор, повторень, антитез та риторичних конструкцій; варто погодитися також з думкою літературознавця щодо особливості манери письменника у відборі матеріалу [42, с. 205].

Особливістю історичних романів Г. Сенкевича є любовна лінія, що передбачає наявність лицаря, який намагається воз'єднатися зі своєю коханою

(боротьба Скшетуського та Богуна за Єлену Курцевич («Ogniem i mieczem»), кохання Анджея Кміціца та Оленьки Білевич («Potop»). А. Нашіловська у «Historii literatury polskiej» порівнює стиль написання «Трилогії» із «Трьома мушкетерами» А. Дюма, адже у Г. Сенкевича на першому плані введена романтично-пригодницька фікція [44]. Ця манера використовується і в романі «Quo Vadis?»: герої проходять через випробування і за допомогою друзів (Петронія) поєднуються у кінці роману. Подібна фабула притаманна байкам та казкам, а також пригодницьким романам. Герої трилогії керуються своїми емоціями, тому їх характери проявляються у діях та поведінці, вони наділені фізичною силою та особливим героїзмом, тобто мають усі лицарські дані. Герої часто переживають внутрішню боротьбу, розриваючись між загальним, державним та особистим. У трилогії з'являється тип поляка, що стає уособленням відданості державі, воєнної готовності, лицарської гордості, релігійності та емоційності [42, с. 210].

У 1905 р. за роман «Quo Vadis?» Шведською Академією Г. Сенкевичу була присуджена Нобелівська премія. Своєю перемогою письменник заявив на весь світ про Польщу, яка в той час буквально почала зникати з карти світу. Доречними видаються слова Т. Швентославської, котра вважає, що перемозі Г. Сенкевич має завдячувати насамперед тематиці твору – універсальній та символічній – Нерон як уособлення царської тиранії, переслідування християн як символ Польщі. Угорці трактували роман як апологію долі польського народу, а німці намагалися віднайти у ньому символ боротьби з фашизмом та гітлеризмом [55, с. 52–74]. Популярною є думка критиків про те, що творчість Г. Сенкевича мала на меті привернути увагу до Польщі: «Trzeba koniecznie zrozumieć, że gdy w innych narodach literatura i sztuka jest kwiatem i ozdobą życia, to w Polsce jest samym życiem» [41, с. 308].

1.2. «Quo Vadis?» як історичний роман XIX ст.

Одним із перших у XIX ст. до християнської тематики у письменницькій творчості звертається Ф. Шатобріан. У творі «Мученики» (1809 р.) розкриває момент занепаду римської релігії та повстання нової – християнської. Головний

герой Ф. Шатобріана Евдор нагадує в дечому героя «Quo Vadis?» Вініція, незважаючи на заперечення Г. Сенкевича про знайомство із романом французького письменника. Твір «Flawian czyli z Rzymu na pustynie» А. Гіро натомість видається більш рухливим, місце дії не є сталим, в той час як у Г. Сенкевича хронотоп не виходить за межі Риму. Тема античності та християнства поширилася не лише на французьку та італійську літературу, але й знайшла відображення у англо-американській літературі. Найвідомішим представником жанру вважається «Ben Hur»(1880) Л. Воллеса, в якому автор намагається протиставити єврейський та римський світи, виявляючи своє прихильне ставлення до євреїв. Критики більше схиляються до того, що саме «Ben Hur» міг вплинути на Г. Сенкевича і його вибір тематики. Л. Евстанхевич, до прикладу, говорить про задум Г. Сенкевича щодо вибору Палестини як місця розвитку дії, що спостерігається у Л. Воллеса [27].

За Г. Гадамером, історичне передання існує в середовищі мови. Вживання Г. Сенкевичем латинізмів вказує на приналежність до епохи античності. Він дотримується принципу діалогу між читачем, автором та героєм, що підтверджує тезу, згідно з якою «мистецтво неможливе без діалогу» [27, с. 5]. Мовний рівень роману Г. Сенкевича виявляє певний аспект художньої реальності, описаний М. Бахтіним як «омовленість». У процесі організації художнього цілого Г. Сенкевич починає утворювати власний ідіолект, що у нього набуває ознак художньої мови епохи. Роману притаманні два методи стилізації – сугестивні слова, які використовуються для передання історичної атмосфери, та латинізми, що відсилають читача до укладу життя стародавнього Риму. Водночас тематика роману Г. Сенкевича, орієнтована на Біблію і біблійні легенди, вимагала від автора офіційного стилю. Поєднання двох релігій в одному творі змушувало змішувати стилі: античний світ – класична латина, християнський світ – високий стиль, притаманний насамперед казанням Павла та Петра. Згідно з романтичною традицією автор «Quo Vadis?» змальовуючи місцевий колорит, вживає історизми в мові та стилі, у такий спосіб архаїзовуючи лексику відповідно до завдань свого роману. Ю. Кшижановський

проте зазначає, що Г. Сенкевич дотримується традицій ренесансної прози, наслідуючи Цицерона [34, с. 88]. Ще починаючи працю над «Chronikami szlacheckimi» письменник приділяв багато уваги мовленню, зізнавався, що намагається уникати афектації: «Język dawny polega najwięcej na toku, który ma prawie powagę łaciny, nie zaś na sadzeniu dzikimi archaizmami» [34, с. 90].

У романі «Quo Vadis?» Г. Сенкевич уникає надмірного використання латинізмів, вони з'являються у творі у вигляді вигуків для передачі атмосфери епохи, а також для позначень будівлі, соціальних статусів. У першому розділі фіксується лексема «*elaeothesium*» з авторським поясненням: «ostatni kąpielowy przedział» [48, с. 5]. До лексем, які позначають опис будинку Петронія, відносяться такі згадки: *efebie* [48, с. 6], *frigidarium* [48, с. 10], *tepidarium* [48, с. 12], *triclinium* [48, с. 16], *w atrium* [48, с. 18], *cubiculum* [48, с. 24]. Частина латинізмів присвячена назвам домашньої служби: *nomenclator* [48, с. 6], *epilatorowie* [48, с. 8]. Можна припустити, що закиди Петронія Вініцію щодо стилю написання його листа із наслідуванням «*Lacedemończyków*» і «*Juliusza Cezara*» виражають переконання письменника: надмірне наслідування певної стилізації та іншомовних запозичень призводять до втрати змісту та нерозуміння написаного [48, с. 237].

Г. Сенкевич у романі «Quo Vadis» прагне розширити та поглибити розуміння про те, якою є конкретна людина, конкретний народ, держава (Римська імперія) і за допомогою звернення до історичного методу простежити їх деградацію, наслідки, дошукуючись причин. В такому випадку дослідницький аналіз є необхідним для розвитку вміння сприймати літературні твори. Лише тоді людина зможе бачити і розрізнити художні образи, а пізніше знаходити і розуміти у літературі себе. За В. Ізером, кожен читач віднаходить у тексті щось своє, незважаючи на те, чи воно раніше ухилялося від нашого розуміння. З художнього погляду твір не може бути недостовірним – він є правдивим сам по собі «фіксовано, зримо, тривало» [1, с. 67].

У XIX ст. античний світ вважався однією з найцікавішим тем, використовуваних польськими письменниками. Антична література слугувала

авторам метафорою Польщі, тому нерідко до стародавньої культури зверталися, аби почерпнути політичне та моральне натхнення. Г. Сенкевич, говорячи про план написання роману, згадував християнський епос до якого хотів би увести Петра та Павла, Нерона, перші переслідування вірян, тобто описати той період і ту епоху, які б надавалися для тлумачення та розуміння у всіх країнах світу [56, с. 105]. Вибір тематики Г. Сенкевичем відповідав загальним тенденціям епохи та водночас вирізнявся серед інших творів особливими індивідуальними акцентами. Роман Г. Сенкевича мав щасливий кінець, чим, на думку О. Хмельовського, суперечив просвітницькій меті, тому дослідник дорікнув йому відступом від історичної правди та висуванням на перший план сюжетної лінії Лігії та Вініція. Г. Сенкевич розвиває притаманну XIX ст. тематику фабулярно та ідейно, але однією з причин здобуття романом всесвітньої слави є створення легенди, а не реконструювання історичних подій. Г. Сенкевич відходить від поширеної в той час натуралістичної повісті, а своїм неоромантичним способом нарації вносить у літературу XIX ст. новації. С. Віндакевич у статті «Odkrycie Włoch» говорить про роман так: «To już nie odkrycie, ale zdobycie Włoch przez literaturę Polską» [27, с. 98].

Написання роману почалося із новели «Pójdźmy za nim». Автор випробував себе у зовсім новому стилі, намагався вникнути в атмосферу Риму, сягнув до біблійного вчення. За словами Ю. Кшижановського, Г. Сенкевич не підтверджував своєї віри у воскресіння, але водночас не заперечував його: зміг передати легенду, але позбавив її чуда [27, С. 108]. На формування авторського бачення античного світу вплинула його подорож до Риму, який сьогодні вважається столицею християнського світу. У «Листах з Риму» (1879) автор умовно поділив Рим на три міста: «nowożytne, dawne papieskie i starożytne»; назвав Рим мішаниною трьох світів, в чому, на його думку, і полягала особливість міста. Сліди античного Риму Г. Сенкевич фіксував на кожному кроці своєї подорожі, але прив'язував їх до померлого світу. Насичений історією, подіями, культурою, Рим надав можливість різноманітного трактування [27, с. 108]. Автор роману проявив себе як поціновувач античної культури, а з

детальнішим вивченням Стародавньої Греції та Риму йому допомогли знавці античності – К. Моравський та С. Павліцький [34, с. 76].

Письменник досить критично ставився до стану польської літератури, вважав, що занепад історичного роману полягав у відсутності того типу письменника, який міг би поєднувати у собі риси історика та митця, тобто звертати увагу не лише на факти (події), а й на спосіб їх представлення. У праці «O powieści historycznej» (1889 р.) Г. Сенкевич виклав своє бачення письменника, який мав служити літературі, а через неї і суспільству, що відповідало позитивістським засадам. Фантазія мала допомагати автору заповнювати прогалини у знаннях, стаючи логічним доповненням твору. Таким чином, історичний роман не мусив повністю відповідати правді, не полягав у відтворенні історичних подій, а у їх поясненні та пошуку причин. Обираючи епоху та героїв матеріалом для написання «Quo Vadis?», автор, за його словами, керувався «własnym uczuciem i artystycznym widzeniem». Попри це, звертався до наукових джерел, вивчав латину, читав «Сатирикон» Петронія: «Zachęca mnie myśl, że moja powieść urośnie samą siłą rzeczy w wielką, chrześcijańską epopeję, pełną różnorodnych typów» [34, с. 207]. Г. Сенкевич намагався присвячувати багато уваги Польщі у своїх попередніх історичних творах, тому увів у «Quo Vadis?» образ Батьківщини – наділив свою героїню Лігію слов'янським корінням та пояснив її лігійське походження, зазначаючи, що плем'я лігів розселялося на древніх польських землях [6].

Говорячи про читача, на якого орієнтувався Г. Сенкевич, варто згадати слова Ф. Ніцше: «Про будь-яку книжку, й не тільки відому, можна сказати, що вона призначена всім і нікому». Ці слова варто розуміти так: час змінюється, але письменники кожного покоління спираються на ту літературу, яка, на їх думку, є взірцем – «класикою». За цим принципом багато авторів стали послідовниками Г. Сенкевича і, як зазначив І. Матушевський, навіть створили рух «сенкевчіани», а Г. Сенкевич у свою чергу спирався на творчість І. Крашевського, Ф. Шатобріана, Гомера, звертався до Тацита та Лівія як

«класиків» історії, що підтверджує думку Г. Гадамера: «Такий процес є відкритим і, можливо, нескінченним» [3, с. 155–156].

Додаткової уваги вимагає також хронотоп роману, що за М. Бахтіним означає: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень художньо засвоєних в літературі». Українським відповідником цього терміну є «часопростір». Часопростір – сюжетоутворювальний і впливає на формування основних подій роману, надає будь-якому твору основу, т. зв. тло для зображення подій. Г. Сенкевич звертається до періоду занепаду Римської імперії, який припав на останні роки правління Нерона. Вибір епохи дозволив автору зосередитися на проблемі занепаду культури, античного ладу та зародження нової християнської цивілізації. Читач отримує героя в певному середовищі та в певному часі, що дає можливість ідентифікувати «часопростір»: дія роману відбувається в 63–66 р. н. е. в Римі, за правління імператора Нерона. Говорячи про *одночасність твору*, варто зазначити, що це поняття було введене філософом та теологом С. К'єркегором з метою надання тексту релігійного звучання. *Одночасність* мала позначати повну присутність Христа, без різниці у часі [2, с. 225]. Тобто *одночасність* роману «Quo Vadis?» може мати релігійний підтекст, закладений і в його «часопросторі».

«Quo Vadis?» частково зберігає риси «Трилогії» Г. Сенкевича, зокрема, мотив блукання, розлуки та боротьби. Тематика роману – переслідування перших християн – не дозволяла письменнику розширити роман описом батальних сцен. Попри це, твір насичений театральними ефектами, драматичною напругою, зображенням оргій, уцт тощо. Г. Маркевич вважав, що Г. Сенкевичу не надто добре вдалося зобразити християнські аспекти життя, та їх релігійні почуття: «...Monotony i powierzchowny stereotyp cierpietniczej egzaltacji». Не сподобалося дослідникові також навернення до християнства головного героя [42]. Незважаючи на певні недоліки та недопрацювання у сфері християнського зображення, Г. Сенкевичу вдалося увійти до офензиви католицизму, що повністю суперечило позитивістсько-матеріалістичному погляду. Роман певною мірою базується на трикутнику героїв: на думку

Ю. Кшижановського, до стосунків Лігії та Вініція варто додати також Поппею, яка намагається помститися молодому чоловіку за нехтування собою. Доречно розглянути трикутник з християнської точки зору, додаючи до стосунків Вініція та Лігії Ісуса, якому на початку твору Вініцій намагається протистояти, але врешті відкриває йому своє серце. Таким чином, любов до Ісуса об'єднує молодого чоловіка та жінку.

Письменник приділяє достатню увагу емоційності характерів, переживанням героїв. Нараційна структура роману нагадує психологічний роман, а фінал із визволенням Лігії наділений рисами трилеру. Г. Сенкевич виступає свідком подій, але не їх коментатором, намагається не наголошувати на змінах у язичницькому світогляді. Письменник володіє т. зв. історичним чуттям, що полегшує розуміння конкретної епохи та різниці між минулим та майбутнім [2, с. 25].

Уявлення краси для автора співвідносилось з природою та грецьким мистецтвом. Його притягувала гармонія, симетрія та помірність, тому зацікавленість автора античністю проглядається не лише у виборі часопростору, а й у стилістиці твору. Читач співпереживає героям, в основному, співчуваючи Марку Вініцію. Молодий чоловік страждає від розлуки з Лігією – коли намагається знайти її, а пізніше, рятуючи від смерті. Переживання такого роду Г. Гадамер називає естетичним переживанням, трактуючи це тим, що кожне переживання є «моментом нескінченного життя» [2]. Таким чином Г. Сенкевич дає можливість спостерігачу відчувати катарсис, наприклад, зображуючи сцену Лігії з биком.

На прикладі двох головних героїв роману – Петронія та Вініція, Г. Сенкевич аналізує вплив освіти на формування особистості. За Г. Гадамером, освіта здатна пробудити в людині містичні традиції та допомогти їй знайти справжнього Бога, що зрештою, стається з Вініцієм і змушує Петронія переглянути своє ставлення до християнства. Петроній засвідчує залежність освіченості та культури від смаку. Іспанський філософ Б. Грасіан визначав ідеальну людину як таку, котра є особливою по відношенню до всього у житті і

вміє розрізняти речі та розважливо обирати. Петроній є прикладом цієї ідеальної людини, тогочасного римського гурмана із власним судженням, яке, проте, не могло повністю проявлятися в Стародавньому Римі [2, с. 29–42].

Заголовок твору – один із основних символів художнього твору. Автор використовує назву, «щоби узагальнено виразити нову правду про людину та світ» [1, с. 167]. Таким чином, цілісна картина, створена автором, відображається у назві, що викликає у читача певні очікування, пов'язані з минулим досвідом. Н. Астрахан характеризує назву як програму інтерпретаційної моделі, що слідує шляхом, наміченим самим автором [1, с. 196]. Але назва розуміється правильно лише після інтерпретування тексту. «Quo Vadis?» є узагальнюючим кодом, в якому проявляється цілісність твору; сам роман можна розглядати як пошук шляху, пошук мети, пошук Бога: «Людина робить лише крок, але крок за кроком складається у шлях» [1, с. 338]. Заголовок відсилає також до легенди про Святого Петра, який, переслідуваний римською владою, хотів покинути Рим, але дорогою побачив Ісуса, що прямував у протилежному напрямку, до Риму. Ісусова відповідь на запитання «Quo Vadis, Domine?», полягала у тому, він що повертається у місто, аби бути там знову розіп'ятим. Назва твору може бути застосована окремо до кожного з героїв роману, які знаходяться на роздоріжжі між старожитністю та сучасністю, поганською та християнською вірою, матеріальністю та духовністю, любов'ю та ненавистю, добром і злом.

Отже, творчість польського письменника Г. Сенкевича варто віднести до епохи польського позитивізму, хоча особливості його творчої манери відрізнялися від загальноприйнятих позитивістами правил. Автор зорієнтував свою творчість на історичність, вважаючи, що обізнаність у минулому може вплинути на формування людського майбутнього. Проте, варто зазначити, що історичний роман Г. Сенкевича також відрізнявся від концепцій історизму, відомих до цього часу. Зокрема, роман «Quo vadis?» засвідчує оригінальність письменника і дає можливість різностороннього трактування та прочитання. Зорієнтований на християнську тематику, роман відрізняється від написаних

раніше творів своїм часопростором, зверненням до психології персонажів. Оригінальність проявляється також в мовній тканині твору, дозволяючи простежити мовні засоби, що належать до різних стилів: високого (біблійного) та класичного (античний світ, латинізм). Звернення до т. зв. класичної тематики дозволило Г. Сенкевичу передати атмосферу античного світу, дещо відходячи від історичної правди. Таким чином, автор надав читачеві можливість доповнити та дофантазувати свій твір, вкладаючи певну алегорію і в саму назву роману, яку можна пояснювати як життєвий шлях та вибір кожної людини.

РОЗДІЛ 2. МІФОЛОГІЧНА ПОЕТИКА: ЯЗИЧНИЦТВО У РОМАНІ Г. СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS?»

2.1. Античний Рим в романі «Quo Vadis?»

У «Quo Vadis?» читач стає свідком античного Риму, його минулого. Задля виокремлення міфологічних контекстів варто звернутися до зображення Риму в Г. Сенкевича та розглянути історичні джерела з метою аналізу умов зародження Риму. Особливу увагу доречно приділити саме міфологічному аспекту, адже з ним пов'язано багато легенд про виникнення міста за божою волею. Г. Ряусс у праці «Естетичний досвід та літературна герменевтика» зазначає, що без розуміння історичного, без поєднання минулого та теперішнього, неможливо повністю інтерпретувати текст [1, с. 68].

За Г. Гегелем, саме у древніх досить легко відшукати поняття духу та релігії, основна ідея – упізнавати своє в чужому, що важко зробити по відношенню до римської культури, яка асимілюється грецькою. Вивчення римської історії насправді вважається досить проблемним, адже в цей час передача інформації відбувалася здебільшого в усній формі, що призводило до відмінностей у хронології. Найважливіший внесок у вивчення Стародавнього Риму зробили Тит Лівій з його «Історією Риму від заснування міста» та Діонісій Галінкарнський «Римською старовиною». Письмові свідчення в той час не були популярними, тож інформація передавалася здебільшого усно, через що в датах можуть траплятися певні розбіжності [5, с. 23]. Перекази про Рим знаходять своє підтвердження у творі Пллінія, який згадує про синів Марса, що стали засновниками величного міста, тобто виникнення Риму супроводжується міфами та легендами. Сенатори та керівники держави уже тоді починали брати на себе відповідальність за життя людей, керуючись власними інтересами та борючись лише за власний вплив. Тут можна провести паралель із імператором Нероном, який, намагаючись врятуватися від гніву своїх громадян, вирішує пожертвувати тисячами людей та винести смертний вирок християнам.

Простежувати розвиток релігії Риму варто починаючи з зародження самого міста, а отже повертаючись до його засновників та витоків. Давні римляни вважали себе частиною божественного. Вони вірили в душу як в повелителя їх існування, місток, що поєднував їх із богами, а от тіло навпаки вважали тим, що сковує їх душу, і робить подібними до тварин. Така віра давніх римлян відрізняється від сучасників Нерона, котрі вважали красу та своє тіло проявом божественного. Гай Солюстій Крісп вказує на те, що держава, яка подавала надії наймогутнішої та найпрекраснішої з плином часу стає найгіршою та осоромленою. Все це він пов'язує з жагою грошей та заздрістю, а пізніше владою, котра «навчила людей бути гордими, жорстокими і нехтувати богами...» У наведеній цитаті із твору «Змова Катіліни», ідеться не про окремо взятий випадок, а закономірність; характеризується занепад набожності, римського духу, втрата віри та початок поширення розпусти та розбещення, які датуються ще 100-ми роками до н. е. [9, с. 12]. У цьому творі теж помічається певна закономірність згадок про богів та богинь: найчастіше герої звертаються до Фортуни перед якою схилялися всі, незалежно від соціального статусу, а за словами Цезаря саме Фортуна правила народом. Але ставлення до богів не було одностайним: наприклад, у своїй промові Марк Порцій Каттон закликав громадян не покладатися у всьому на божу волю, а почати приймати розумні рішення і діяти, не чекаючи на допомогу вищих сил, бо так їх можна ще більше розгнівати [9, с. 52].

Овідій у «Метаморфозах» зазначає, що Рим дуже швидко розростається, і це є передумовою його сили та влади над усім світом. Цю владу визначають також пророки [12, с. 495]. У праці «Fasti», що в перекладі означає календар, Публій Овідій Назон намагається описати міфи та історичні події Риму, аби пояснити походження легенд, свят, а також обґрунтувати природні явища такі як зміни пір року, захід-схід тощо. Автор стверджує, що його поема заснована на древніх легендах, що доводить цінність «Фастів» як джерела міфології та релігії римлян [45]. Овідій у «Фастах» вказує на те, що птахи близькі до небес, а отже і до богів, тому саме вони здатні розкрити таємниці недоступні іншим, а у

«Метаморфозах» [11, с. 258]. За допомогою легенди про Феба і смерть його коханої, автор пояснює чому воронів не вважали священними птахами. Умберто Еко теж говорить про роль птахів у прийнятті важливих рішень, вказуючи, що за їх діями слідували авгури [5, с. 29].

Тит Лівій у своїй великій праці приписує Риму божественне походження, адже він був заснований нащадками Венери, тому і Еней заслуговує на велику увагу та повагу римлян, а його ім'я пов'язується із Юпітером Родоначальником. Показовою є цитата з «Історії» Лівія: «Римляни чудово знають, що їхнє місто виникло не без допомоги богів» [10, с. 61]. Подібні слова Г. Сенкевич вкладає в уста свого героя Вініція: «Bogowie dali Rzymianom zwierchnictwo nad ziemią» [48, с. 220].

Батьком засновників Риму – Рема та Ромула – вважають Марса, хоча ця легенда має інше пояснення – таким чином весталка Рея Сильвія намагалася виправдати свою розпусність. Повага до божої волі проявляється із заснування міста, адже брати звертаються до богів з метою визначення керівника нової держави. Звідси походить легенда про птахів, які надали першість Ромулу. Саме Ромул визначає майбутнє місце для храму Юпітера, поклавши на ньому обладунки переможених та принісши богам жертву. Цей храм Юпітеру Феретрійському вважається найстарішим у Римі. Тит Лівій намагається підтвердити божественне походження Ромула, приділяючи багато уваги його відвазі та щедрості, приписуючи усі ці риси божественній допомозі. Смерть Ромула також пов'язана з легендою, згідно з якою його було забрано до богів на небо, тому Ромула римляни вважали святим [10, с. 56–63]. Овідій зазначає, що Ромул запровадив календар, котрий складався з п'яти місяців, які повторювалися два рази на рік, що було пов'язано із терміном виношування плоду у череві матері, перший місяць Ромул присвятив Марсу, другий Венері, день авзонійських календ призначався Юноні, а іди стали днем Юпітера. Після смерті Ромул став для римлян богом, відомим під іменем Квірина, що закликав свій народ пам'ятати про їх головний обов'язок – війну. Війна проходить через

ую давньоримську історію, саме це піднесло статус Риму і дозволило поповнити скарбниці [45]

Цар у Римі мав звання верховного жерця, до чиїх обов'язків входили публічні жертвоприношення та їх освячення. Умберто Еко в «Історії античної цивілізації. Рим» зазначає, що в римському суспільстві релігійна влада майже не відрізнялася від суспільно-політичної [5, с. 28]. Наступним царем Риму, теж призначеним богами, став Нума Помпілій. Цар Нума найбільше з царів вплинув на формування релігійності стародавнього Риму, саме його приписи та закони передавалися з покоління в покоління та вважалися найжорсткішими та найправильнішими. Нума Помпілій намагався боротися з людською жорстокістю та звичкою вирішувати справи за допомогою війни, для цього заклав храм Януса, відкриті ворота якого в майбутньому свідчили про ведення війни, а закриті – про мир [10, с. 71]. За Овідієм початок року – січень, був присвячений саме Янусу – богу, який бачив позаду себе, адже його уявляли дволиким. Овідій вважає, що рівного Янусу бога немає у всій Греції, адже саме він завідує старим порядком світу. Саме через Януса пролягає шлях до інших божеств. Говорячи про Януса, Овідій згадує про родючість та багатство Риму, що зробило місто і його мешканців ближчими до всевишніх богів [45]. Саме Нума визначив ставлення до весталок та приписи, яким ті мали слідувати, а саме бути цнотливими та недоторканими. З цього часу Рим починає ставати відомим серед інших держав саме завдяки своєму служінню богам. Намагання Нуми завдяки релігії вберегти людей від війни виявилися даремними, адже як зазначає римський історик, релігія завжди була приводом для війни, для боротьби та для смертей [10, с. 85]. Така закономірність простежується і в контексті зображення покарання імператором Нероном християн.

Згадати варто також царя Риму Тарквінія, котрому імперія завдячувала першим цирком та щорічними Великими Римських ігор. Тарквінію приписують закладення основи храму Юпітера на Капітолії. Ім'я наступного царя Риму Сервія теж оповите легендами – він був хлопчиком, у якого горіла голова, що було вказівкою на божественне походження, а отже призначення самими

богами на високу посаду. Сервій доклав зусиль для розширення та прикрашення Риму, тому запозичив у азіатів ідею зведення храму Діані, аби таким чином об'єднати між собою громадян своєї землі – тут можна провести паралель із метою хрещення Русі Володимиром Великим, який спільною релігією хотів об'єднати Київську Русь. Не дивно, що смерть Сервія стала початком повільного занепаду миру та спокою, а також релігійності Риму [10, с. 93–97].

Боги були присутні в житті людини постійно, вони ж ставали посередниками та свідками домовленостей між громадянами. Війна оголошувалася за присутності богів. Під час оголошення війни Карфагену римляни правили молебень з метою вблагати богів дати щасливий хід війні. При вступі на посаду новий керівник держави мав пройти певний ритуал, аби довести свою відданість богам, а отже і країні. Гай Фламіній відомий тим, що не захотів поклястися перед Юпітером та принести йому жертву, тому його правління, на думку громадян, задалегідь було приречене на поразку.

Найбільший внесок у розвиток стародавньої релігії Риму зробив імператор Юлій. Ще майже юнаком його вибрали жерцем Юпітера. Провинившись, чоловік був виправданий весталками, що ще раз підтверджує їх становище у суспільстві. Юлій стверджував, що його рід походить від самої Венери: «Тож у нашому роді є і неприступність царів, які мають велику вагу серед людей і святість богів, які утримують царів у своїй владі» [16, с. 9]. Цезар вірив, що боги супроводжують його та його родину. За Юлія поширення набувають книги із віщуваннями та тлумаченнями снів; неодноразово вони впливали на прийняття важливих рішень володарів та царів, а відповідно змінювали хід історії. Знамення супроводжували і смерть цезаря – йому з'явився птах Капія, а після цього у сні він потискав руку самому Юпітеру, що свідчило про його швидку кончину. Цезар почав впроваджувати та розвивати популярність боїв з гладіаторами, вистав з акторами та циркові розваги, а також ввів бої кораблів, ідею яких у свого предка запозичив імператор Нерон [16, с. 24]. Досягнути божественної величі було метою багатьох володарів, і Юлій

не став винятком, запланувавши звести один із найвеличніших храмів і присвятити його Марсу Після смерті Юлія Цезаря зарахували до богів і почали вшановувати як одного із відомих божеств.

Час правління наступного імператора – Августа, був одним із найспокійніших та мирних про що свідчать згадки про закриті ворота храму Януса. Август теж звертався до Юпітера як до одного із найголовніших богів, до прикладу, саме Юпітеру Блаженному було присвячено великі ігрища, адже сподівалися, що це зможе вплинути на справи республіки і змінити їх на краще. Про ставлення до Юпітера свідчить також місце розташування т. зв. курульного крісла, де засідали претори та консули – воно знаходилося перед храмом Юпітеру Капітолійському. За Августа було зведено храм Юпітеру Громовержцю, а також відновлено сан жерця Юпітера, який ще свого часу скасував Сулла. Окрім Юпітера Август з повагою ставився до бога Марса, про що говорить зведений храм Марса Месника. Август одним із перших запровадив бали-маскаради – учти з переодяганням, звані «бенкетами богів» на які усі гості мали приходити, зображаючи когось із божеств. Сам Август найчастіше відповідав Аполлону. Пізніше такі забави помічаємо у Неронових оргіях, а переодягання з метою зобразити міфологічні історії він відтворює в амфітеатрі (див. розд. 3.2.). Август отримав титул батька батьківщини і шанувався наступниками на рівні із божествами. У «Фастах» Овідій зазначає, що все, що священне для римлян у предків має назву «августинне», таке ж ім'я надане і храмам.

Імператор Калігула вирізнявся особливою ненавистю та зневагою до богів, але при цьому ховався від кожної блискавиці. Калігула прагнув до себе самого ставлення як до божества, планував замість статуй богів поставити свої скульптури, присвоїв собі імення Юпітера Латинського. Убивство Калігули відоме своєю містичністю, адже перед цим днем в Римі сталося декілька передвіщень – статуя Зевса почала сміятися, а в Капітолій потрапила блискавка, що свідчило про насування вбивства [16, с. 140-160].

Варто згадати також останнього, дванадцятого імператора – Доміціана, котрий намагався відновити прояви релігійності, тому приділяв багато уваги святам та будівництву храмів. До прикладу, запровадив п'ятирічне святкування на честь Юпітера Капітолійського та звів новий храм Юпітеру-Охоронцю. Особливо побожно ставився до Фортуни, як до цього Гальба, адже боявся, що вона може накликати на нього біду. Його смерть як і смерті декількох його попередників провістила велика кількість блискавок [16, с. 274].

Щодо релігійності у Стародавньому Римі за правління Нерона, то її прояви дедалі слабшали. У цей період люди починають звертатися до богів лише за великої потреби, або ж пояснювати кліматичні зміни та природні нещастя злістю богів. Рим у романі «Quo Vadis?» постає великим мурашником, у якому втрачається будь-яка індивідуальність. Люди народжуються і помирають, не залишаючи після себе жодного сліду. Будинки у місті схожі на халупи, розміщені безладно на безіменних вулицях: «Dom był duży, kilkopiętrowy, jeden z takich, jakich tysiące budowano w Rzymie w widokach zysku z najmu mieszkań, zwykle zaś budowano tak pośpiesznie i lichy, że nie było niemal roku, aby kilka z nich nie zapadło się na głowy mieszkańców. Były to prawdziwe ule, zbyt wysokie i zbyt wąskie, pełne komórek i zakamarków, w których gnieździła się ludność uboga, a zarazem nader liczna» [48, с. 187]. В такому хаосі було важко когось знайти – тому не дивно, що більша частина роману відводиться на пошуки Вініцієм Лигії: «*Odnaleźć z kogoś w Rzymie nie było łatwo, nawet przy najlepszych wskazówkach*» [48, с. 203]. У місті розташовувався палац Цезаря, куди постійно звозилися дорогоцінні речі, мистецькі вироби тощо. Культура Риму засновувалася на матеріальному збагаченні, про що свідчить хоча б особа головного героя Петронія та його ставлення до краси.

Занепад релігійності призводить до занепаду міста. Цей момент намагається зафіксувати Сенкевич, вводячи Рим як одного з героїв свого роману. Вперше про «upadek miasta» говорить Петроній, згадуючи погане провіщення – в околицях міста знайдено вовчицю з двома головами, що каплани міста потрактували як можливість занепаду міста, який можна

відвернути лише великими та щедрими жертвоприношеннями [48, с. 125]. Один із наближених Нерона, Вітелій, описаний Сенкевичем як злодій і «donosiciel», наділений автором натомість вірою в богів, звинувачував у загибелі Рима людей, які відмовилися від своєї віри: «a bez wiary nie może być snoty», і занехаяли свої звичаї, а отже «Rzym musi zginąć, bo zginęła wiara w bogów» [48, с. 74]. Занепад звичаїв впливав на цноту та поведінку римлян. Неодноразово Г. Сенкевич називає римлянок «rozpustnymi», а поряд з тим говорить про обов'язок весталок залишатися незайманими до кінця свого служіння. Римляни наділені негативними рисами – заздрістю, жадобо до збагачення, марнославством тощо. Говорячи про внутрішні зміни головного героя Вініція, Г. Сенкевич зазначає: «*Nadto był jeszcze Rzymianinem, by go miał boleć cudzy ból...*» [48, с. 276]. Водночас Г. Сенкевич намагається відрізнити Лігію від інших жінок Риму: «...ona jest całkiem różna od Rzymianek» [49, с. 6]. Лігія наділена особливо позитивними рисами не притаманними римлянкам. Використовуючи прийом контрасту, автор показує занепад моральності Вічного Міста та останні намагання деяких окремих особистостей врятувати його від загибелі, повертаючись до язичницьких вірувань (див. роз. 3.2).

Ставлення до Риму Петронія певною мірою співпадає із думкою імператора Нерона – вони не люблять цього міста: «*Chcę nam się zapomnieć o Rzymie... żyć życiem ludzi, a nie bogów*» [48, с. 157]. Нерон постійно намагається вирватися з Рима, міста, яке не давало йому натхнення і гнітило його: «...wróciwszy do Rzymu, zły był, że wrócił, i po kilku dni zaplonał na nowo chęcią wyjazdu do Achai» [48, с. 255]. «Міднобородий» проклинає місто та звинувачує його у всіх нещастях: «*Rad by go z ziemią zrownać albo zniszczyć ogniem...*» [49, с. 10].

Саме Рим стає містом, з якого мало початися поширення християнства. Павло та Петро обирають його місцем свого проповідування, заходячи в місто в досить слухний для цього момент – час, коли люди знаходилися у відчаї та були розчаровані своїми язичницькими богами. Християнин Урсус вважає Рим розпусним містом, яке врятувати може лише віра в єдиного Бога: «...gdzie niema

Rzymian, tam niema i zwierchnictwa» [48, с. 220]. Християнство допомагає вирватися з лап цього «звіра», дозволяє побороти тиранію, до такого висновку приходять з часом Марк Вініцій: «...gdzie zaczyna się ich nauka, tam się kończy władztwo rzymskie, kończy się Rzym...kończy się cesarz» [48, с. 241].

Автор вводить в середину свого роману т. зв. експозицію, починаючи описувати у 22-му розділі стиль забудови та архітектуру Риму. Таким чином Сенкевич намагається обґрунтувати за допомогою логіки швидкість поширення майбутньої пожежі у місті – будинки розташовувалися дуже близько один до одного: «W Rzymie pożary zdarzały sie dość często...» [49, с. 54]. Сцена пожежі стає кульмінацією всього твору, даючи читачеві можливість пережити спектр почуттів. Г. Сенкевич малює мапу Рима, ведучи читача його вулицями, даючи можливість побачити атмосферу, яка панувала в міста під час пожежі, і зрозуміти, що порятунок був майже неможливим, зважаючи на швидкість поширення пожежі в місті, збудованому здебільшого із дерева.

Г. Сенкевич описує загибель Риму, яку пророкували ще перші жерці та володарі міста. Водночас трагедія зображується як шлях до порятунку: «Okrzyk „Rzym ginie!”, nie schodził z ust tłumu, zguba zaś miasta wydawała się w owych czasach zarazem końcem władztwa i rozwiązaniem wszelkich węzłów...» [49, с. 100]. Кінець Риму означав кінець панування Нерона, а отже кінець розпусти, тиранії та зла.

2.2. Функціонування міфології у романі «Quo Vadis?»

Час правління імператора Нерона, зображений Г. Сенкевичем у романі «Quo Vadis?», відобразив період занепаду римської релігії. Віра, за словами автора, підтримувалася лише старшими поколіннями, серед молодшого покоління релігія популяризувалася як данина традиції, що поєднувалася з вином, оргіями та веселощами, які дозволяло язичництво: «Goście, pijąc wino, stracali z czas po kilka kropel bogom nieśmiertelnym, by zjednać ich opiekę i przychylność dla gospodarza. Nic to, że wielu nie wierzyło w bogów. Tak kazał obyczaj i przesąd» [49, с. 272].

Варто відзначити прагматизм римського управління та інтеграцію переможених народів. У 200-х рр. до н. е. римляни допомогли грекам позбутися від варварів, після цього почалося взаємопроникнення грецької та римської культур [5, с. 64]. Оскільки Греція знаходилася на вищому рівні культурного розвитку в порівнянні з Римом, спостерігається уподібнення римських богів – грецьким, про що засвідчує у романі «Quo Vadis?» головний герой – Петроній: «Bogowie stali się od pewnego czasu tylko retorycznymi figurami – odrzekł niedbale Petroniusz – że zaś retoryki uczyli nas Grecy, przeto mnie samemu łatwiej na przykład powiedzieć: Hera niż Juno» [4, с. 29].

Римська імперія, за словами американського історика Нормана Дейвіса, взагалі не придумала нічого свого, тому не дивно, що й релігію вона запозичила у греків [4, с. 172]. Відомо, що римляни легко вбирали релігійні вірування зі всього світу, Рим із задоволенням приймав нових богів [15, с. 209]. Герой Г. Сенкевича Вініцій звертається до усіх відомих богів, перебуваючи в стані ейфорії від усвідомлення своєї удачі (йому вдалося уникнути смерті від рук Урсуса): «Ale chwała bogom wschodnim i zachodnim, żeś wyszedł z duszą z rąk podobnych» [48, с. 237]. За словами римського історика, автора «Змови Катіліни», Гая Саллюстія Кріспа, Рим нагадував стічну канаву, адже до нього прибували звідусіль [9, с. 28]. Герой Г. Сенкевича, Хілон, у розмові з Вініцієм висловлює подібну думку про існування багатобожжя та запозичення богів з інших країн, зокрема східних: «Na Jowisza, Apollina, Westę, Kibelę, Izys i Ozyrysa, na Mitrę, Baala i wszystkie bogi ze Wschodu i Zachodu, zaklinam cię, panie, zaniechaj tego zamiaru... Posłuchaj mnie...» [49, с. 186]. Зважаючи на функціонування грецьких та римських богів в єдиному часопросторі та різноманітність римського населення, доречно говорити і про відмінності у міфологічних надбаннях, а також варто зіставити давньогрецький та давньоримський типи міфологічного світогляду.

Ян Парандовський визначає міфологію як «зібрання переказів про богів та героїв» [15, с. 6]. Не варто ототожнювати міфологію з релігією, бо релігія зберігає давні форми вірувань і не змінюється з плином часу. Походження

міфології пов'язують із розвитком грецької цивілізації, у якій язичницькі боги з'явилися тоді, коли в людини виникла потреба пояснити те, що відбувається навколо. У зв'язку з цим кожному явищу чи події «приписувалася» дія вищої сили [5]. Геродот стверджує, що на розвиток релігій у Греції надзвичайно вплинули письменники, а саме – Гесіод та Гомер, які склали родовід божеств, перетворивши їх на одну родину і наблизивши їх до людини [15, с. 10].

Розглядаючи давню римську міфологію, помічаємо її характерні особливості, які відрізняли її від грецької, були обумовлені критичними розумом римлян та їхнім тверезим поглядом на життя: «Czuł, że żadne tego rodzaju przyrzeczenia nie zdołają ich wstrzymać i żadna uroczysta przysięga nie zostanie przyjęta, tym bardziej że nie będąc chrześcijaninem mógłby im chyba przysiąc na bogów nieśmiertelnych, w których sam nie bardzo wierzył, a których oni uważali za złe duchy», – зазначає Вініцій. [48, с. 199]. У Давній Греції, як і в Римі, з'являлися сумніви серед освіченого населення щодо правдивості існування такої великої кількості богів. Для прикладу, Ксенофон дотримувався думки про наявність єдиного бога [14, с. 12].

Боги Риму не були однією родиною, їх походження та діяльність не описувалися в легендах та міфах, але, за словами польського дослідника Яна Парандовського, в Римі було «легше зустріти бога, ніж людину». Римляни бачили бога у всьому, що їх оточувало, вірили у вищу силу та її вплив на людське життя, ретельно готувалися до кожного богослужіння, адже найменша помилка могла привести до божого гніву [14, с. 180–190]. Велику роль у формуванні римської міфології відіграли, окрім греків, також етруски. Саме від них римляни перейняли деяких богів і знамення. Так їхній Тіні, сприймався у Римі як бог-громовержець, був прототипом Юпітера, а Уні – богиня-цариця, наділена тими самим рисами, яких пізніше набула Юнона.

У давні часи магія супроводжувала релігію, але з часом почала відкидатися суспільством, а пізніше викликала лише ворожість. Про це у романі «Quo Vadis?» висловлюється Вініцій: «Czary!... Widziałem czarowników, którzy podziemnych, nieznanych sił używali dla zysku, widziałem i takich, którzy

używali ich na szkodę swych nieprzyjaciół» [48, с. 249]. Подібне вороже ставлення спостерігалось і по відношенню до християнства, яке розглядалось на рівні з чорною магією і вважалося небезпечним для Риму та для всього людства. Наратор часто згадує про неправдиві чутки, що поширювалися відносно християн, такі як: отруєння колодязів та вбивства дітей, що підтверджує засторога Петронія: «*Wieczorem dziecko zachorowało, a Lilith twierdzi, że zostało urzeczone i że urzekła je ta cudzoziemka, którą spotkały w ogrodach. Jeśli dziecko wyzdrowieje, zapomną o tym, lecz w razie przeciwnym pierwsza Poppea oskarży Ligię o czary, a wówczas, gdziekolwiek ją odnajdą, nie będzie dla niej ratunku»* [48, с. 103].

Грецькі боги мали свій початок. Якщо у християнстві Бог існував завжди, то в грецькій міфології пропонується конкретний родовід богів та порядок їх появи на світ. Початок усьому дав Хаос – безодня, з якої з'явилося перше подружжя – Уран та Гея. Зевс був сином Кроноса, який поїдав своїх дітей, аби ніхто не зміг зайняти його місце. Дружина Зевса Гея доводилася йому водночас і сестрою, тому ми стаємо свідками першого в історії грецької цивілізації інцесту, який пізніше засуджувався в тих же міфах, наприклад, в історії Егея. У римській міфології спостерігаються подібні стосунки між Юпітером та Юноною [14, с. 37].

Боги були ідеалізованими, гарнішими, сильнішими, розумнішими за людей. Недаремно порівняння з богами чи богинями вважалося неабияким компліментом. Так, Вініцій, висловлюючи свою вдячність Петронію за допомогу, трактує його як бога: «*Zawsześ mi był miły — odrzekł na to z żywością Winicjusz — ale teraz każe chyba ustawić wśród moich larów twój posąg — ot, taki piękny jak ten — i będę mu składał ofiary»*. Поряд з цією цитатою звертаємо увагу на наступну: «*To rzekłszy zwrócił się w stronę posągów, które zdobiły całą jedną ścianę wonnej świetlicy, i wskazał ręką na posąg Petroniusza, przedstawiający go jako Hermesa z posochem w dłoni»* [48, с. 16]. Це свідчить про те, що римляни намагалися дорівнятися до богів, ототожнювали себе з ними.

Поппая, оцінюючи красу Лігії, приписує їй божественне походження: «*To jest wprost nimfa – rzekła sobie. – Ją urodziła Wenus*» [48, с. 89]. Вініцій також порівнює Лігію з Венерою, богинею краси та кохання: «*Gdyby mi kazano wybierać, kto ma spoczywać przy mnie na tej uczcie, czy ty, Ligio, czy Wenus, wybrałbym siebie, o boska!*» [48, с. 62]. Міфи розповідають, що Венера (Афродіта – у грецькій міфології) вийшла з морської хвилі, тобто серед родини богів вважалася «прийомною» дочкою. Цю деталь міфології згадує, описуючи красу Лігії, Марк Вініцій: «*Aż raz o świcie zobaczyłem ją myjącą się w ogrodowej fontannie. I przysięgam ci na tę pianę, z której powstała Afrodyta, że promienie zorzy przechodziły na wylot przez jej ciało*» [48, с. 12]. Про походження Венери свідчить також розмова Петронія та Вініція щодо жіночої краси: «*Mnie także Chryzotemis wydawała się córką Jowisza...*» [48, с. 36]. Пізніше фіксується порівняння Евніце з Афродитою, тобто з грецькою богинею краси: «*Gdy cię widzę w tej Coa vestis, zdaje mi się, że Afrodyta przesłoniła się rąbkiem nieba i stoi przede mną*» [49, с. 121]. Окрім поширених відомостей про Венеру, маємо ще й менш відомі – у Римі вона вважалася покровителькою городів, духом весни та чарівності. Увагу до Венери у свій час привернув Цезар, зробивши себе її нащадком і збудувавши їй храм під назвою Венус Генетрікс. Овідій у своїй поемі «Фасти» присвячує Венері четвертий місяць весни – квітень, який водночас вважається місяцем Цезаря. На думку поета, Венера достойна правити світом, і ніхто не може з нею зрівнятися, адже саме вона навчила людей любити і внесла в людський світ спокій, чистоту та мир. Г. Сенкевич згадує жертву, яку зазвичай мали приносити в дар Венері та підкреслює двоїну як символ закоханих: «*Gdy odzyskasz Ligię, daj mi znać, abym ofiarował za was parę łabędzi i parę gołębi w tutejszej okrągłej świątyni Weneru*» [48, с. 158]. У Г. Сенкевича Венера не завжди згадується з метою передачі краси почуття, а здебільшого – при описі мук, викликаних цим почуттям. У розділі 18 у листі до Вініція Петроній співчуває своєму родичу, розуміючи, що кохання може приносити дуже сильний біль: «*Źle z tobą, carissime! Wenus widocznie pomieszała ci zmysły, odjęła rozum, pamięć i dar myślenia o czymkolwiek innym jak miłość*» [48, с. 15].

Проте, варто зазначити, що Венера — єдина богиня, про яку Петроній говорить без іронії, що свідчить про його віру у кохання: «*Moje żarty nie przeszkadzają mi też myśleć czasem, że naprawdę jest tylko jedno bóstwo, odwieczne, wszechwładne, twórcze — Venus Genitrix. Ona skupia dusze, skupia ciała i rzeczy*» [48, с. 14]. Петроній намагається підтримати Вініція в любовних справах, і, незважаючи на своє скептичне ставлення до богів, надає перевагу Венері. Визнаючи силу кохання, яким запалав його родич, чоловік згадує свою улюблену богиню: «*O potężna pani Cypru! Ty jedna królujesz bogom i ludziom*» [48, с. 107].

Поряд із Венерою фіксуємо згадки про Ерота — найтаємничішого та найменш вивченого бога, про якого досі немає єдиного уявлення. Адже уявлявся він то маленьким крилатим божком, застиглим у віці хлопчика, або ж дорослим чоловіком у розквіті сил. У джерелах описується як син Афродіти, її помічник у любовних справах. За цією асоціацією Петроній пов'язує Ерота із коханням, говорячи про його роль у світі: «*Eros wywołał świat z chaosu*» [48, с. 14]. Паралельно із грецьким іменем Ерота згадується і римське: «*Czy nie imię Amora, czy nie serce przeszyte jego grotem lub nie coś takiego, z czego mógłbyś poznać, że satyry szeptały już tej nimfie do ucha różne tajemnice życia?*» [48, с. 20].

Зевс — грецький, олімпійський бог, який не завжди був одноосібним володарем, адже спочатку мусив поділяти владу зі своїми братами Посейдоном та Аїдом. Зевс — повелитель блискавок та громів. У Римі його ототожнювали з Юпітером [14, с. 190]. Овідій у «Фастах» називає Юпітера батьком неба та небесних богів, згадує період часу, коли Юпітер ще не був народженим, тобто підтверджує думку щодо того, що римські боги мали свій початок, і навіть з'явилися на землі пізніше за деякі народи [45]. Вініцій, роздумуючи про походження християнської віри, говорить про перших богів: «*...chyba nastałaby jakaś epoka przypominająca ową, w której jeszcze nie Jowisz, ale Saturn rządził światem*» [48, с. 230]. Юпітер повністю подібний до грецького Зевса — бог світла, повелитель небес, водночас бог війни, який втілювався у Юпітері Саторі (той, хто затримує шеренги), бог перемоги — Віктор. Ще одним іменем, що побутує у Г. Сенкевича, є Юпітер Капітолійський; ім'я походить від назви храму,

побудованому на Капітолійському пагорбі, в який полководці приходили, повертаючись із походів та приносячи обладунки переможених ними воїнів. Капітолій неодноразово описується Г. Сенкевичем як одна з найвідоміших та найважливіших святинь Риму: «*Godziny popołudniowe są najwłaściwsze, nie wcześniej jednak, zanim słońce nie przejdzie w stronę świątyni Jowisza Kapitońskiego i nie pocznie patrzeć z ukosa na Forum*» [48, с. 17]. Ім'я Юпітера використовувалося римлянами у клятвах, і така клятва автоматично ставала непорушною, а у випадку її недотримання – наступало грізне покарання. Клятви із звертанням до Юпітера зазначаються в романі Г. Сенкевича: «*Gdy Chilon pozna już te miejsca, będą chodził z nim razem i jeśli bogowie pozwolą mi ujrzeć Ligię, przysięgam ci na Jowisza, że tym razem nie ujdzie z rąk moich*» [48, с. 139]. Вініцій клянеться Юпітером, що не відпустить Лігію та не дозволить їй втекти від себе. Таким чином, клятва переходить у погрозу. Водночас значення клятви *іменем бога* втратила сакральне значення для римлян, тому все частіше клятва вважалася засобом емфазі: «*Spytaj którego na próbę, czy nie widział, jak unosily Ligię w powietrzu, a na egidę Zeusa, zaprzysięgnie natychmiast, że tak było*», – зазначає Петроній [48, с. 109]. Ім'я Юпітера споконвіків згадувалося за важливих обставин – цивільних справах, громадянських та особистих. Хілон, грек за походженням, апелює до обох богів, Зевса та Юпітера, не розділяючи їх: «*Jowiszu! – zawołał Chilon*», – вигук, що позначає радість в передчутті отриманої нагороди [48, с. 167]. Люди молилися Юпітеру як наймогутнішому богу, цінували його розум, вважали найвищим божеством, тому порівняння із Юпітером вважалося високою похвалою. Хілон звертається до Вініція як до «*syna Jowisza*» з метою викликати співчуття та отримати винагороду [48, с. 272]. Проте, провадячи монолог, Хілон згадує саме Зевса, а не Юпітера, тобто грецького, а не римського бога: «*Mała mi rosiecha – mówił sobie – jeśli mnie zabije niechcący, i wołałbym w każdym razie, aby go ruszył paraliż, a razem z nim i wszystkich Ligów, co daj, Zeusie, jeśli potrafisz*» [48, с. 206].

Овідій у «Метаморфозах» зазначає, що світом керує Юпітер та визначає його подібність із Зевсом. Знаючи прагнення імператора Нерона бути богом на

землі, Петроній вдається до порівняння його із найвищим богом: «... *wyroki twoje, jak wyroki Zeusa*, są niecofnione, przeto każesz ją wypuścić z więzienia [49, с. 234]. Овідій наділяє Юпітера вмінням змінювати подобу та особливою сексуальною енергією, з якою постійно доводилося боротися його дружині Гері: «поведінка ганебна верховного бога» [12, с. 254]. Такою ж енергетикою наділяє Зевса Г. Сенкевич, коли Евніце, приваблена Петронієм, порівнює своє кохання до нього із любов'ю до Зевса: «*Nie kochałabym więcej Zeusa*» [49, с. 121]. Вініцій недаремно звертається до цього бога, коли стає свідком різноманітності невільниць у Петронія: «*Na Zeusa Chmurozbiórcę! – rzekł Markus Winicjusz – jaki ty masz u siebie wybór!*» [48, с. 12]. Любов Іо та Юпітера, описана поетом Овідієм, нагадує кохання Іо та Зевса [12, с. 229]. Грецький міф про заволодіння Зевсом Іо використовується Г. Сенкевичем для підкреслення намірів Вініція щодо Лігії: «*Muszę ją mieć. Gdybym był Zeusem, otoczyłbym ją chmurą, jak on otoczył Io lub spadłbym na nią dżdżem, jak on spadł na Danae*» [48, с. 36]. Юпітеру жертви приносили найчастіше та з різних приводів: «Жертву Юпітеру скласти бажаючи, слугам велить він / Для узливання вод зачерпнувши з джерел найчистіших», – пише Овідій [12, с. 264]. Саме в Юпітера просили допомоги в небезпечних ситуаціях: «О Юпітере-батьку!..О всемогутній, люд мій увесь поверни» [12, с. 347]. Під час розпалу пожежі у місті Хілон звертається до Зевса з молитвами: «*O Zeusie! Jeśli nie spuścisz ulewy na ten pożar, to znać, że nie kochasz Rzymu*» [49, с. 77], що підтверджує віру людей в боже покровительство над містом. Показовою в плані різноманітності релігій, що побутували в Римі, є фраза Хілона, що побивався над палаючим містом: «*Zeusie! Rzym był jako pasterz, a inne ludy jako owce. Gdy pasterz był głodny, zarzynał jedną z owiec, zjadał mięso, a tobie, ojczy bogów, ofiarował skórę*. Хілон наче об'єднує вірування грецької та християнської релігії, але водночас стверджує, що Рим – «*Takie Jowiszowe miasto!...*» [49, с. 78].

У Стародавній Греції Гера була царицею неба, дружиною та сестрою Зевса. Її уявляли високою та гордою. Гера вважалася захисницею та покровителькою жінок, їй молилися дівчата та жінки, що прагнули стати

дружинами та матерями. У Римській міфології рисами Гери наділена Юнона. Незважаючи на важливість та величність богині, Г. Сенкевич обмежується декількома вигуками: «*Na Junonę*» та згадкою про священну подорож, присвячену богині, наголошуючи на відсутності будь-якого сорому у римлянок: «*Czyniono już wycieczki do Gór Albańskich. Młode kobiety, pod pozorem uczczenia Junony w Lanuvium lub Diany w Arycji, wymykały się z domów, aby za miastem szukać wrażeń, towarzystwa, spotkań i rozkoszy*» [48, с. 247]. Така невелика увага до богині з боку автора роману може бути пояснена словами Овідія про залежність Юнони від Юпітера. У «*Метаморфозах*» поет проявляє до богині певне співчуття: «*Всяк нині кривдити схоче Юнону, а скривдивши, навіть / не затремтить ...*» [48, с. 255].

Афіна вважалася грецькою богинею мудрості, розуму і таланту. У неї було декілька імен, найпопулярніші – Паллада – Діва та Партенос – Незаймана. Римською «сестрою» Афіни була Мінерва - дуже давня римська богиня, яка була покровителькою мистецтв. Овідій наводить інформацію про квінкватрії – свято Мінерви, що тривало 5 днів і було присвячене цій богині, яка у нього згадується як богиня війни, тому лише у перший день вшановувалося її народження, а в інші влаштовувалися криваві ігрища [14, с. 47]. У романі «*Quo Vadis?*» Вініцій звертається до Петронія, дякуючи за підказки, з метою відзначити повагу до друга та його мудрість: «*Słucham cię, moja Atene...*» [48, с. 37]. Саме до Афіни, як наймудрішої з богинь, закликає Петроній, з проханням пробудити в племіннику свідомість, затуманену коханням: «*O Atene! (Афіно) – zawołał Petroniusz – zdejm temu chłopcu opaskę z oczu, którą zawiązał Eros, bo inaczej rozbije sobie głowę o kolumnę świątyni Wenus*» [48, с. 15]. У цьому вигуку Петронія повторюється його ставлення до Венери та підтверджується зв'язок Венери та Ерота.

Аполлон у грецькій міфології вважався найвродливішим серед богів. Будучи богом сили та краси, він виступає водночас богом віщунів та віщування [3]. Це єдиний представник грецької міфології, який зберіг усі свої оригінальні риси, не видозмінившись у Римі. Окрім того, Аполлон вважався повелителем

муз, саме тому імператор Нерон виявляв зацікавленість цим божеством: «Ufam, że tak się stanie i że *Apollo nie okaże się zazdrosnym*. Jeśli wrócę z tryumfem, ofiaruję mu hekatombę, jakiej żaden bóg nie miał dotąd» [1, с. 233]. Цитата апелює до міфу про перемогу Аполлона над Паном у змаганні з гри на кіфарі. Нерон хоче стати відомим в Греції, уподібнитися до бога. До імператора римляни часто звертаються, як до Аполлона: «Witaj, boski! Cezarze, imperatorze, witaj, zwycięski! Witaj, niezrównany – synu *Apollina, Apollinie*» [49, с. 21]. Відомо також, що Аполлон був підтримкою людей в моменти розпачу, вважався рятівником від різноманітних нещасть, зокрема від смерті [14, с. 48].

Грецька Артеміда, римська Діана була сестрою Аполлона. Для Нерона ці родинні стосунки є підтвердженням того, що Діана є музою, тому імператор радить Хілону звернутися до неї з проханням про натхнення: «Włagaj Dianę o natchnienie, to przecież siostra *Apollina*» [49, с. 168]. У Г. Сенкевича Діана не згадується окремо від свого божественного брата: «Stopniowo coraz więcej ludzi przechodziło pod wyniosłym łukiem bramy, nad którą wspaniała kwadryga Lizyppa zdawała się unosić w powietrzu *Apollina i Dianę*» [48, с. 59]. Основні уявлення про Артеміду зводилися до віри в її незайманість та чистість. Водночас вона шанувалася і як богиня життя та смерті. Саме їй молилися за здоров'я рідних. Артеміда зображувалася як мисливиця, її знаряддями були лук та стріли. Богиня відома як Геката в Афінах. Найбільшу частотність використання в романі Г. Сенкевича має саме Геката, наприклад, у вигуках Петронія: «*Na Hekate Triformis!* — zawołał Petroniusz — odpowiedź warta płaszcza...» [48, с. 122]. Гекату згадує у поемі «Метаморфози» Овідій, змальовує її триголовою, обізнаною у чорній магії, пособницею чародійницької діяльності, що приводить до висновку про розділення уявлень щодо Діану та Гекату, і представляючи її як грецьку богиню мороку, магії та чаклунства [12, с. 477].

Грецький Гермес у Римі відомий під іменем Меркурія. У романі фіксуються дві лексеми, з видимою перевагою грецького відповідника: «*Na Herkulesa, mówię, jak myślę!*» [48, с. 9]. До Меркурія часто апелює Хілон або ж Вініцій: «*Dzięki Merkuremu, że mi karku nie skręcił – pomyślał w duszy. – Na*

Polluksa! Jeśli inni Ligowie do niego podobni, legie danubijskie mogą mieć z nimi kiedyś ciężką robotę!» [48, с. 218]. Бог був одним із найвеселіших богів, відомий своєю пристрасстю до шахрайства, тому вшановувався як покровитель злодіїв, пізніше – купців та торговельного шахрайства. Овідій зазначає, що Меркурій навчав людей майстерності і називав його богом хитрості [45]. У «Quo Vadis?» Гермес виступає помічником грека Хілона, наділеного рисами його покровителя: хитрий та вміє переконувати: «*Tymczasem chwala ci, Hermesie, żeś mi pomógł odnaleźć tego borsuka...*(про Урсуса, якого Хілон намовив на вбивство Главка)...[48, с. 165]». Водночас Хілон не проявляє жодної поваги до Гермеса, попереджуючи, аби той не розраховував на щедрі пожертви: «*Taki mądry bóg, żeby też z góry nie przewidział, że nic nie dostanie!* Ofiaruję ci za to moją wdzięczność, a jeśli wolisz od mojej wdzięczności dwoje bydła, tedy sam jesteś trzecim i w najlepszym razie powinieneś być pastuchem, nie bogiem. Strzeż się także, żebym jako filozof nie dowiódł ludziom, że cię nie ma, bo wówczas wszyscy by ci przestali składać ofiary. Z filozofami lepiej być dobrze» [48, с. 166]. Хілон відомий своїм красномовством, що теж підтверджує його схожість із Гермесом.

Арес, або Марс, вважався прямим нащадком Зевса та Гери. Саме він вплинув на людей найбільше, адже зробив їх жорстокими, давши їм війну, якої вважався покровителем. Петроній та Вініцій, розмовляючи про сміливість Корбула, порівнюють його з Марсом: «*Prawdziwy to bożek wojny, istny Mars: wielki wódz, a zarazem zapalczywy, prawy i głupi*» [48, с. 7]. Марс вважався батьком засновників Риму – Ромула та Рома, а отже, і батьком всього римського народу, тому його слава набувала розголосу одночасно із славою Риму. Овідій присвячує йому третю книгу свого календаря, зазначаючи, що місяць носить назву бога. Але автор має особливе ставлення до бога війни, він просить його покинути воєнне ремесло і відкласти зброю [45]. Подібне ставлення до війни і в імператора Нерона, про що свідчать його слова, звернені до Марка Вініція: «*Ale ty prócz tego kochasz wojnę, której ja nie lubię, albowiem pod namiotami raznokcie rękają i przestają być różowe*» [48, с. 10]. Хілон же згадує Меркурія, як бога хитрості та шахрайства – якостей, найбільш

притаманним грецькому філософу: «Wierzę zawsze w to, w co mi wierzyć potrzeba, i to jest moja filozofia, która zwłaszcza Merkuremu powinna przypaść do smaku». Водночас Хілон наголошує на підозрливості бога, якого дуже важко обдурити даремними обіцянками: «*Nie ufa on obietnicom nawet nieskazitelnych filozofów i wolałby może naprzód dostać jałówki*» [48, с. 132].

Серед божеств сонячного царства Г. Сенкевич згадує грецького бога Геліоса, відомого в Римі, як Соля. За легендою, Геліос керував колісницею, виїжджаючи зранку з Океану, а ввечері занурюючись у нього, таким чином, Сонце з'являлося зранку на горизонті, а увечері заходило за нього. У романі фіксується лише 2 згадки про бога Сонця: «*Na światło Heliosa!*» (пор.: «На бога!», «На Зевса!») [4, с. 16] – вигук, який може означати напрямок: «Рухаймося на світло!». Вдруге божество згадується у божинні Нерона, котрий, побиваючись за померлою дочкою, накликає на себе сліпоту. «*Eheu!... by oszu moje nie patrzyły na światło Heliosa...*» [48, с. 125].

Богиня Веста – третя дочка Сатурна, була подібною до давньогрецької Гестії, уособлювала родинне вогнище. Особливістю Вести була її цнота – вона втілювала вогонь, живе полум'я, яку не може давати насіння, тому і мала залишатися дівою. Г. Сенкевич наділяє Весту особливою важливістю, що викликала страх у римлян: «*Powiedzcie mi, dlaczego Westy ludzie się więcej boją niż innych bogów? Co w tym jest? Ot, mnie samego lęk ogarnął, chociaż jestem najwyższym kapłanem*» [48, с. 256]. Боязнь імператора Нерона вирізняє Весту серед пантеону богів, він не вірив в богів, але проймався страхом лише на згадку про Весту, яка вважалася дуже таємничою та містичною: «*... Na widok bóstwa i świętego ognia włosy podniosły mu się nagle z przerażenia, zwarły się zęby, drżenie przebiegło po wszystkich członkach i osunął się na ręce Winicjusza, który wypadkiem znajdował się tuż za nim*» [48, с. 257]. У романі дізнаємося про богиню Весту із деталей про весталок, її жриць, котрі мали підтримувати вогнище та залишатися незайманими, а недотримання обряду каралося жорстокою смертю. Це були чи не єдині жінки в Римі, до чийх порад прислухалися. Автор «Фастів» застерігає від загасання вогню, наголошуючи на

його важливості [45]. Про вогонь пише і Г. Сенкевич, говорячи про його осквернення: «*Ogień Westy został splugawiony, bo Rubria była z cezarem* [48, с. 266]». Цитата є підтвердженням заборони весталкам мати будь-які стосунки з чоловіками. Але Нерон, вважаючи себе всесильним, не звертав уваги на такі вірування, відповідно сприяв занепаду релігійності в Римі.

Про Деметру, або Цереру маємо одну характерну згадку: «*Oto za kilka dni boska Ligia będzie spożywała w twoim domu ziarno Demetry*» [48, с. 37]. Петроній запевняє, що Лігія буде гостею в домі Вініція та сидітиме з ним за одним стоом. Деметра вважалася богинею родючості та життя, відомою, як «Земля-мати», скорботна матір, що втратила свою дочку Персефону. Овідій приписує Церері та Матері Землі, які знаходяться у т. зв. співпраці, свято Сементин, що святкується 24, 25 та 26 січня. Римляни святкують Цереалії 12 квітня і проводять в цей день ігри, присвячені Церері, богині, що принесла людям вміння споживати покращену їжу, саме тому їй у дар приносили полбу та сіль [45, с. 37]. У «Метаморфозах» поет підтверджує, що на це свято жінки вдягали особливий білий одяг, несучи у подарунок богині колоски з зерном та вінки [12].

Одна згадка в романі «*Quo Vadis?*» стосується і бога морського царства – Протея. Бог, що мешкав у південних морях і був відомий своєю здатністю ворожити та змінювати подобу, вважався невловним. Протеїзм у Г. Сенкевича стосується – зміни звичаїв, часів, релігій та переконань: «*Mój kochany! W Rzymie wszystko się zmienia. Mężowie zmieniają żony, żony zmieniają mężów, dlatego ja bym nie miał zmienić zdania? ...Na Proteusza i jego morskie pustkowia! Zawsze będę zmieniał zdanie, ilekroć uznam to za stosowne lub wygodne*» [48, с. 13].

Особливу увагу греки приділяли потойбіччю та духам мертвих; будучи переконаними, що мертві спостерігають за ними і мають силу та владу впливати на живих. Греки боялися повернення мертвих, тому намагалися всіма силами затримати їх на тому світі. Звідси походить звичай класти мертвим з собою щось із майна. Небіжчиків задобрювали, наприклад, приносили їм

жертви, як і іншим важливим богам. Римляни перейняли від греків звичай вшановування мертвих. Громадяни Риму в романі Г. Сенкевича впевнені, що духи предків невдоволені тим, що відбувається в імперії, дехто пов'язує пожежу Риму з помстою мертвих, яких тепер потрібно молити про прощення. Традицію вшановування мертвих запровадив ще Еней, принісши жертви своєму батьку. Римляни навіть присвятили день померлим, назвавши його Лемуріями (9 травня). Люди, які боялися богів, обов'язково дотримувалися звичаїв, тобто не влаштовували весіль і гулянок, бо вірили, що в такому разі померлі розіляться і зроблять їх життя нещасливим. У Г. Сенкевича фіксуємо клятви, здійснені героями твору, присвячені богам підземного царства. Один із них згадується у Г. Сенкевича під іменем Ереба, бога підземного світу: «*Po chwili chwyciwszy w ręce ziemi z waz kwiatowych otaczających impluvium, wykonał straszną przysięgę Erebowi, Hekacie i własnym domowym larom, że zemsty dokona*» [48, с. 99], – присяга на помсту здійснюється богам, які вважалися богами підземного світу та чародійства. Еребове римське ім'я Плутон стало популярним близько V ст. н. е., коли ставлення до бога змінилося і його почали вважати благородним «роздавачем багатств», від чого і походить його ім'я. У римській міфології він був уособленням сили, що керує життям та смертю. Фіксується ще одне ім'я божества підземного світу, відомого у грецькій міфології, як Аїд: «*Niech Hades pochłonie twoich chrześcijan! Napełnili cię niepokojem i zniszczyli zmysł życia. Niech ich Hades pochłonie!*» [48, с. 253]. Петроній навчає Вініція, як він має поводитися з Лігією, жартома закликає поклястися на богах: «*Przysięgnij jej nawet na Hades, że ją wrócisz Pomponii, a już twoją będzie rzeczą, by wołała nazajutrz zostać niż wrócić*» [48, с. 92]. Розуміємо, що ця клятва може бути порушена, що свідчить про відмінність у ставленні до богів у порівнянні з ранніми етапами імперії.

Фортуна цінувалася, як римська богиня щастя. Її культ був одним з найдавніших у Римі і розвивався декілька століть. Петроній попереджає Вініція щодо Нерона та згадує богиню, розуміючи, що в подібних ситуаціях поклястися можна лише на успіх: «*Niechże Fortuna będzie wam łaskawą*» [49, с. 52].

Дякуючи Петронію за допомогу, Марк Вініцій покликається на богиню удачі: «Dziękuję ci i niech Fortuna szczodra ci będzie» [48, с. 37]. Вініцій не відрізнявся особливою вірою в богів здебільшого через те, що у цьому не виникало потреби. Тит Лівій у свій час акцентував на тому, що до богів римляни зверталися у тих випадках, коли не залишалось жодної надії на власні сили: [10, с. 86]. Проте в тексті існують згадки про стосунки Вініція із Фортуною: «On, który dotąd sądził, że Fortuna ma niejako obowiązek spełniać wszelkie jego życzenia, teraz zaledwie wierzył własnym oczom i własnemu szczęściu» [48, с. 180]. Петронія римський народ вважав родичем богині удачі, адже той належав до улюбленця імператора, якому той довіряв та багато чого пробачав: «Mówiono zresztą o nim od dawna, że jest pierworodnym synem Fortuny... a coraz żywsza przyjaźń, jaką mu w ostatnich czasach okazywał cesarz, zdawała się potwierdzać słusność tego mniemania». Коли Петроній накликає на себе злість імператора Нерона через намагання захистити племінника, автор згадує про те, що Фортуна покинула його героя: «Lecz ów pierworodny syn Fortuny mógł rozmyślać teraz chyba nad zmiennością tej matki, a raczej nad podobieństwem jej z Chronosem pożerającym własne dzieci» [49, с. 117]. Після щасливого закінчення поневірянь Марка та випробувань Лігії, Петроній зичить щастя молодим: «Niech Fortuna będzie wam słońcem w zimie, a cieniem w lecie!» [49, с. 248]. Для Хілона Фортуна стає співучасницею його шахрайств та допомагає підзаробити на горі молодого патриція: «Trzeba pójść do Sporusa – mówił sobie – i ulać trochę wina Fortunie. Znalazłem wreszcie, czego od dawna szukał. Młody jest, zapalczywy, hojny jak kopalnie Cypru i za tę ligijską makolągwę gotów by oddać pół mienia» [48, с. 123].

Окрім богів, Г. Сенкевич звертається також і до легендарних героїв. Зокрема, в тексті присутні згадки про Геркулеса (грецького Геракла) – чоловіка великої сили, відомого своїми 12 подвигами, а також незвичайною неконтрольованою агресією. Лексема грецького походження у творі функціонує в словосполученні, яке належить Хілону: «Na tarczę Herakla» [48, с. 149]. Геркулес – герой, який викликав співчуття у богів своєю долею, а тому був наділений безсмертям та перенісся на Олімп. Письменник акцентує саме на

зовнішності героя: «Ciekawym tego Herkulesa, który służy za młynarczyka», – Хілон порівнює Урбана з Геркулесом, відштовхуючись від його фізичних властивостей [48, с. 149]. До Геркулеса уподібнюється також силач Кротон: «Cała moja nadzieja w tym – rzekł – że Herkules lub Tezeusz trudniejszych jeszcze dokonywali czynów, czymże zaś jest mój osobisty, najbliższy przyjaciel, Kroto, jeśli nie Herkulesem?». Хілон намагається задобрити Кротона, підсилити його амбіції та налаштувати проти Урсуса, ще одного «Геркулеса», «człowieka, co... posiada podobno wyjątkową siłę»: «Posmaruj jednak tymczasem członki oliwą, mój Herkulesie, i przepasz się, albowiem wiedz o tym, iż z prawdziwym Kakusem możesz mieć sprawę» [48, с. 165].

У «Quo Vadis?» фіксується також декілька згадок про грецького героя, який став відомим завдяки Гомеру – Одісея. Овідій у *Метаморфозах* описує його як чоловіка з гнучким розумом, який дбає про майбутнє своєї країни, керуючись не фізичною силою, а хитрістю та мудрістю [48, с. 165]. Г. Сенкевич згадує про Уліса для підкреслення мудрості Петронія: «Szlachetny panie – odpowiedział Chilon Chilonides – najmędrszy z umarłych, Ulisses, zasyła przeze mnie najmędrszemu z żyjących, Petroniuszowi, pozdrowienie...» [48, с. 117].

Римська релігія почала активно занепадати орієнтовно в 100 р. до н. е. Народ поступово втрачав віру в свій пантеон богів. Історик Ювенал так описує цей період «Навіть діти вже не вірять у духів, у підземні царства, у чорних жаб Стіксу й перевізників із довгими жердинами, які в одному човні перевозять сотні людей» [14, с. 211]. Герой роману Петроній висловлює свою думку щодо ставлення до богів, яке побутувало в римському суспільстві: «Taki jest nasz świat, który drwi z bogów» [48, с. 110]. Римляни боялися смерті не тому, що мали потрапити у руки Аїда чи Плутона, а тому, що знали – вони просто зникнуть просторі.

Особа є показовою у плані змінності вірувань та звернення до богів задля власних інтересів: «Ratuj mnie, Zeusie, ratuj, Apollinie, ratuj, Hermesie, ratuj, Boże chrześcijan! Opuszczę Rzym, wróć do Mezembrii, ale ocalcie mnie z rąk tego demona» [48, с. 191]; чоловік не апелює до конкретного бога, але його благання

про допомогу свідчить про відсутність віри і присутність корисливості – він не зважає на те, кому саме молитися [48, с. 191]. Цитата свідчить про те, що згадки про богів зводилися до звичайних вигуків або ж ставали вставними словами.

Боги також ставли чудовим способом пояснення пожежі, яка знищила більшу частину Риму: «I tak, gdy jedni żebrali u bogów miłosierdzia, *drudzy bluźnili im wobec tej straszliwej klęski*. Widziano starców zwróconych w stronę świątyni Jowisza Liberatora, którzy wyciągając ręce wołali: „Jesteś wybawcą, wybaw twój ołtarz i miasto!” *Rozpacz jednakże zwracała się głównie przeciw starym rzymskim bogom, którzy w pojęciu ludności obowiązani byli czuwać troskliwiej od innych nad grodem*» [49, с. 74]. Віра в помсту богів здебільшого відносилася до старшого покоління римлян, окрім того перевага у вирішенні людської долі знову надавалася Юпітеру: «*Niektórzy twierdzili, że to Wulkanz rozkazu Jowisza niszczy miasto ogniem wydobywającym się spod ziemi; inni, że to jest zemsta Westy za westalkę Rubrię*» [49, с. 73].

2.3. «Rzym za Nerona» І. Крашевського як прототип роману «Quo Vadis?»

Кожний історичний роман може бути звинувачений у плагиаті та надуживанні аналогії. «Quo Vadis?» піддавався нищівній критиці, адже його автор звернувся до універсальної теми мучеництва перших християн. Г. Сенкевич відкидав усі звинувачення, зазначаючи, що автор історичних романів має право користуватися усіма доступними матеріалами. Тому письменник зводив свої джерела до «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, історичних напрацювань Лівія, Тацита та Горація [55, с. 101].

Римська тематика цікавила багатьох представників позитивізму. Так, наприклад, Е. Ожешко у творі «Mirtala» (1886) згадує часи Веспасіана та привертає увагу читача до християнства, зосереджуючись на римсько-єврейському конфлікті. Дослідник Л. Естанхевич відводить польському письменнику І. Крашевському одне з найважливіших місць серед авторів, котрі зверталися до античної тематики. Найвідомішими творами І. Крашевського із зображенням Стародавнього Риму є: «Caprea i Roma» (1860) та «Rzym za

Nerona» (1864). Друга повість належить до тієї ж епохи, що і «Quo Vadis?» Г. Сенкевича, тобто охоплює I ст. після народження Христа. А. Ф. Де Карто у дослідженні про джерела роману стверджує, що І. Крашевський, як і його послідовник, заглиблювався у твори Тацита, Светонія, Плінія Молодшого. Його твір також є результатом подорожей до Італії, де автор зміг відчутти на собі вплив Риму. І. Крашевський не лише відвідував визначні місця, а навіть досліджував катакомби, які розглядав під призмою автентичного елемента долі християн під час їх переслідування. Щодо Г. Сенкевича, то він надихнувся подорожжю, яку описує у своїх «Листах з Риму», відвідинами базилики Св. Петра, Колізею, театрів [27].

Історичний роман І. Крашевського «Rzym za Nerona» варто розглянути у порівнянні з романом «Quo Vadis?» задля виявлення спільних та відмінних рис у зображенні обома польськими письменниками язичницького світу.

Говорячи про подібність творів, варто звернути увагу на їхню форму написання. У «Rzymie za Nerona» єдиним способом нарації є листування, в той час коли Г. Сенкевич за допомогою листів розширює структуру роману, передаючи характеристику героїв через внутрішні переживання та думки, що дає можливість простежити спектр їхніх почуттів, відчуттів та бажань. Подібно до Г. Сенкевича, І. Крашевський передає дух античності, за допомогою латинізмів: *cubicula, riclinium, amfiteatr cały, cavea, galeria, podium, exedry w hypaetry, stadja, w sferysterje* etc., що використовуються переважно (як і в Г. Сенкевича) для позначення будівель та їхніх частин.

Погляд І. Крашевського на історію – досить специфічний, адже автор любив описувати т. зв. темні сторони людського буття. Порівняно з Г. Сенкевичем І. Крашевський зосередився на більш детальному висвітленні негативних рис Стародавнього Риму за правління Нерона: «Z wnętrza mej duszy głos mi jakiś powiada, że Rzym doszedłszy wysokiego wielkości i potęgi szczytu, wzrósłszy w bogactwa i sławę, nadużywa wszystkiego, a nic użyć nie umie...» [34, с. 12]. Письменник засуджує римлян і їх прагнення до «хліба та видовищ», намагання всюди знайти для себе користь: «Potrzeba mu tej posoki, tych trupów,

trzeba mu darmo rozdawanego chleba, bezpłatnej łaźni i balwierzka, podarków od możnych...» [33, с. 12]. Населення тогочасного Стародавнього Риму не відзначалося працьовитістю та войовничістю, тому І. Крашевський говорить про втрату воєнного духу: «Gdzie się podziało dawne męstwo Rzymian i do boju ochota» [33, с. 12]. Відсутність мужності та здатності воювати Г. Сенкевич та І. Крашевський приписують Нерону, натомість зосереджуючись на його потязі до мистецтва та визнання: «Z natężoną uwagą przysłuchiwała mu się, gdy zaczął mówić o Neronie i wielkich jego a mnogich talentach», – так про імператора зауважив наближений до нього Лелій [34, с. 24].

Герой І. Крашевського Юлій Флавій у своєму листі описує римське життя, підкреслюючи його величність, але водночас і одноманітність: «Jest to pużące gróźnowanie...» [34, с. 3]. Юлія Флавія доречно вважати прототипом Вініція Г. Сенкевича. Він досить скептично ставиться до римської релігії, ставлячи під сумнів існування богів та визначаючи стан релігії в період правління Нерона: «Bogowie, rzekłem, *aliści u nas i bogów już niema*, bo któż w nich wierzy i kto się z nich nie naśmiewa?» [34, 7]. Нудьга задає тон усьому твору, проявляючись пізніше у характеристиці Нерона. Розглядаючи імператора, варто наголосити, що Геліобаг (Нерон) І. Крашевського вирізняється таким душевним станом, як «*нудьга*». Аналогічні приклади нудьги маємо і в Г. Сенкевича: «Nuda mi dręczy», – зазначає Нерон [48]. Нудьга не є тимчасовою, вона стає частиною екзистенції, полягає у безсенсовності життя та відсутності його мети. Пов'язуючи нудьгу із поганською вірою, можна дійти до висновку, що втрата сенсу життя є наслідком відсутності логічного завершення земного існування, переконання римлян у тому, що після смерті їх чекає забуття або вічна темрява. У той же час християнська віра знаходить натхнення і сенс у самій собі. Саме тому лише віри християнам достатньо для того, аби наважитися на смерть. За І. Крашевським римське життя складалося в основному з розваг та їх планування, водночас це не могло повністю їх задовольнити. Нерон І. Крашевського, подібно до Міднобородого Г. Сенкевича шукає заспокоєння за межами Риму, сподіваючись отримати натхнення та визнання: «Znasz Nerona,

choć od czasu, *jak opuścicie Rzym, wiele się w nim zmieniło i zmienia z każdą chwilą*». Роздумуючи про деградацію суспільства, Ю. Флавій висловлює головну думку творів І. Крашевського та Г. Сенкевича: «*Dokąd idziemy, nie wiem, ale trudno dobre wieszczyc z tego, co jest*» [34, с. 7]. Можливо, саме ці слова стали поштовхом для Г. Сенкевича у творенні задуму роману «*Quo Vadis?*».

Варто зауважити, що деякі герої І. Крашевського, мають спільні риси із героями Г. Сенкевича. Лелій, наблизений до імператора, частково наділений рисами сенкевичівського Хілона. Його захоплення Нероном та намагання догодити імператору полягало в пошуку вигідного для себе місця. Водночас його навернення та перетворення сприймається як диво, адже вражає своєю несподіваністю та швидкістю. На відміну від Вініція («*Quo Vadis?*»), Лелій не проходить довгого шляху до прийняття християнства, автор не акцентує уваги на внутрішній боротьбі героя, через що цей момент виглядає досить неприродно. Можна також припустити, що Г. Сенкевич надихнувся ідеєю І. Крашевського, запозичивши у нього тему самогубства свого головного героя Петронія: «*Juljusz — rzekł głosem donośnym — przyszła tedy dla mnie uroczysta godzina: na ciebie kolej żyć, mnie zstąpić do krain podziemnych. Sztuka odegrana, plaudite cives— dodał, uśmiechając się. — Nie myślę czekać, aż trybun mi przyniesie wyrok śmierci...*» [34, с. 6]. Герой І. Крашевського, Маркус, як і Петроній, прагне випередити смертний вирок.

Для вираження стану релігійного занепаду Риму І. Крашевський вводить у повість героя-поета Корнутуса. Показовим є його поетичний твір, присвячений критиці римлян, які забули про своїх богів або зовсім перестали у них вірити, зосередившись на грошах: «*Złoto wyгнаło ze świątyń naszych naczynia Numy, miedź Saturna, zastąpiło urny Westy i gliniane wyroby starych Toskanów*» [34, с. 19]. Корнутус дорікає римлянам за надмірне піклування своїм тілом: «*Ciało! tak, dla niego to, dla ciała rozpuszczać każą cynamony w zepsutej oliwy soku i runa kalabryjskie gotować we wrzątkach splugawionej purpury*» [34, с. 19]. Пізніше саме Корнутус виступає проти влади Цезаря: «*Nie, Cezarze!*

życie odjąć możecie, ale je dać nie w waszej mocy — tylko bogowie stwarzają» [34, с. 39]. На прикладі Корнутуса, І. Крашевський показує силу мистецтва, яке здатне перемогти навіть тиранів, дозволяє відстояти свою самотність.

Жінки в повісті І. Крашевського відповідають історично складеному про них уявленню. Акте – одна із улюблениць Нерона, закохана у нього, готова на постійні приниження, аби просто знаходитися поряд із чоловіком, незважаючи на своє королівське походження: «Dziewczęto łagodne a istotnie do człowieka przywiązane, który się z nią jak z ostatnią z niewolnic obchodzi» [34, с. 6]. І. Крашевський приписує їй азіатське походження, у той час як Г. Сенкевич згадує про неї як про грекиню. Поппея описана як жінка неймовірної краси, наділена великою кількістю негативних рис: «...piękna, zęczna, fałszywa, dumna...» [34, с. 7]. І. Крашевський змальовує Поппею в період набуття нею влади в палаці і згадує в романі Октавію, дружину Нерона, якій пророкує шкоду від рук Поппеї: «Oczekujemy blizkiego ożenienia z Popeą, która na Oktawję wszelkich używa środków, aby do rozvodu jej z Neronem powód wyszukać rozornu» [34, с. 11]. Г. Сенкевич описує Поппею в розквіті її сили та впливу на Нерона, робить її матір'ю його дочки, усуваючи Октавію.

Додаткової уваги вимагає головна героїня І. Крашевського Сабіна, якій можна протиставити Лігію Г. Сенкевича. На противагу Лігії, Сабіна наділена більшою самотійністю, що пов'язано із її життєвим досвідом: заміжжя, смерть чоловіка, народження дитини, потреба опікуватися маєтком та вести справи. Відповідна самотійність проявляється і у прийнятті релігійних рішень. І. Крашевський описує її красу як божественну, відмінну від звичайної римської краси, священну: «*Nie wyobrażaj sobie jednak, by po dzisiejszemu piękną była, jak te, co z odkrytą piersią w siatce złotej, z rozpuszczonym włosom, w przezroczystych osłonach podobniej wyglądają do ambubajów syryjskich niż do matron Rzymu*» [34, с. 10]. Її скромність нагадує наратору весталок, які відрізнялися особливістю поведінки та цнотливістю: «*Skromną jest i piękną jak posąg westalki cały w replum owity, aby oko lubieżne nie splamiło go nawet wejrzeniem*» [34, с. 10]. У контексті доречно згадати ставлення до весталок

Г. Сенкевича, який розвінчує їх благородність, наводячи сцену розпусності весталки Рубрії. Для І. Крашевського вони залишалися все ж т. зв. благородними та цнотливими особами. Для контрасту із Сабіною автор негативно відгукується про римлянок, порівнюючи їх із міфологічними потворами: «Zwierzęta to są nie kobiety, harpje o pięknych twarzach, a nie duchy łagodne, lamje i lemury» [34, с. 26]. У творі «Rzym za Nerona» приділяється більше уваги особі жінки, через її призму розкривається сприйняття християнської віри. Для цього автор показує листування Сабіни з її грецьким вихователем, в якому вона сама проявляє бажання дізнатися більше про християнство.

І. Крашевський наголошує на різноманітності релігій, які побутували в Стародавньому місті, і зазначає, що Рим не проти приймати нові вірування: «Znajdziesz tu i Żydów z lasku Egerji i wróżbitów z Komageny i czarowników z Chaldei i wędrownych kapłanów różnych bogów wędrownych...» [34, с. 9]. У ході опису пожежі автор наводить перелік святинь Риму: Юпітера Статора, Діани, Геркулеса, говорить про їх велику кількість, виділяючи святиню Вестидрузилли, яку побудував ще Калігула. І. Крашевський визначає, що така поширеність різноманітних вірувань стала причиною втрати римської самобутності: «lud od ostygłych ołtarzów ucieka, nikt ofiar nie składa, a wier i obrzędów zabobonnych namnożyło się bez liku» [34, с. 37]. Відповідне забуття своїх вірянських обов'язків дозволило пізніше звинуватити богів у нещастях, які почали відбуватися в палаці та Римі. Флавій, для прикладу, пов'язує смерть Августу, дочки цезаря із помстою богів (варто згадати, що для Г. Сенкевича ця історична деталь була конфліктоутворювальною для звинувачення Лігії у чаклунстві). Проте, І. Крашевський все ж не виключає можливості існування правдивої язичницької віри, акцентуючи на прив'язаності людей до їх богів: «Płaczące i zawodzące kobiety z głowami spuszczone w ziemię, niekiedy z krzykiem rozpaczony odwracające się ku zgłiszczom, jakby żegnały swe domy i bogi» [34, с. 54].

Релігійний полеїзм в Римі дозволив християнству досить швидко поширитися в столиці поганського світу. У листі Юлія Флавія І. Крашевський коротко характеризує нову релігію, намагаючись простежити її витоки: «*Przynieśli ją tu Żydzi; ale mówią, że i między Rzymianami powoli się szerzy, znajdując skłonnych do jej przyjęcia*» [34, с. 11]; наголошує на дивних традиціях та обрядах, відмінних від римських, але пророкує прийняття християнства, розуміючи, що ця інакшість, ворожа для римлян, є водночас необхідною для порятунку їх духу: «*Dla niedowiarków takich, dla których bogowie dawno nietykalni być przestali, trzeba by coś innego a nowego, nie tego co już raz i w różny sposób odrzucone zostało i wyśmiane... nowego światła...*» [34, с. 11]. Незважаючи на звичну для римлян адаптацію до нових релігій, їх ненависть до християнства проявлялася щораз більше. Г. Сенкевич пояснив таке ставлення пересудами та боязню змінювати свій спосіб життя. І. Крашевський визначає, що відштовхуючим моментом у християнстві була його відкритість для всіх прошарків населення, що зрівнювало багатих та бідних: «*Nowa nauka rozszerzyła się już i rozpościera po Rzymie, nie pomiędzy filozofami i patrycjuszami — raczej wśród wyzwolenców, niewolników, barbarzyńców i najbiedniejszego tłumu. Tędy strumień jej płynie; chociaż często i innych pociąga za sobą...*» [34, с. 31]. Тобто релігія поширювалася не лише серед багатого населення, в основному в ній знаходили віддушину розчаровані багатобожжям люди або ж бідняки. Окрім того, з часом до неї почали долучатися навіть гладіатори та солдати.

Пантеон богів І. Крашевського асоціативно перегукується з класифікацією Варрона у праці «Про язичництво», де він поділяє богів на три типи: відомих, невідомих та обраних. До відомих він зараховує т. зв. справжніх богів, які мають змогу керувати долею людини (Янус, Юпітер, Меркурій, Аполлон, Церера, Юнона, Діана, Мінерва, Веста) [5, с. 501]. Г. Сенкевич теж звертається до переліку т. зв. відомих богів та богинь (див. 2.2.). І. Крашевський описує узливання на честь Юпітеру, поряд із ним вшановуючи Ескулапа, до якого особливу повагу відчував і герой Г. Сенкевича Вініцій: «*To mówiąc i naśladowając Sokratesa, kazał podać koguta, aby go poświęcić Eskularowi; uczynił*

małą libacją z czary Jovi liberatori, (Jowiszowi – wybawcy) i gdym ku niemu przypadł, uściskawszy mnie za głowę, podniósł czaszę do ust uśmiechających się» [34, с. 31]. Це ще раз підтверджує обставини проведення невеликих uzливань за столом, під час обідів, учт. Говорячи про ставлення до Юпітера, варто згадати сцену, де Цезар, дивуючись змінам, що відбулися з Лелієм, наказує йому проявити повагу до одного з найважливіших богів: «...weźmij czarę i libacją *przebłagaj Jowisza mściciela*, każe cię puścić wolno» [34, с. 81]. І. Крашевський підтверджує, що вблагати богів, випросити у них пробачення можна було за допомогою навіть невеликої жертви, таким чином позбувшись будь-яких докорів сумління. З переліку богів у повісті особливо вирізняється Марс: «*Niech cię bogowie strzegą i Mars oszczędza. – Życzę ci zdrowia i czekam zpowrotem w wieńcu laurowym!*» [34, с. 6]. З висловлювання зрозуміло, що Марса виокремлювали серед інших богів, шанували і вважали захисником.

На противагу Г. Сенкевичу, який не приділяв уваги незначним богам, у І. Крашевського неодноразово згадуються лари та пенати, це боги, що опікувалися домом та його мешканцями. Один бог назавжди прив'язувався до одного господаря, уявлявся як певна божественна сукупність і водночас був одним. У домі їх вшановували вином, палили їм вівтарі [5]. Юлій Флавій, роздумуючи про майбутню дружину, згадує лари та пенати: «... nie wiedziałbym, kędy szukać małżonki, *którejby straż larów i penatówi domowego ołtarza powierzyć można*» [34, с. 8]. Зрозуміло, що цьому богу довіряли охорону будинку та домашнього вогнища. Сабіна досить цінувала домашніх богів, згадку про них автор наводить в контексті відвідин її дому Юлієм та Лелієм: «Leljusz ciekawie rozpatrywał wszystko, obrazy przodków, ołtarz stojący przy sadzawce i *pomniejsze bogi*» [34, с. 23]. З прийняттям християнства Сабіна сама визнає недолугість свого поклоніння домашнім богам: «Pamiętam, jakie się nieraz uśmiechał z moich posążków odziedziczonych po matce, z nieforemnych bożków etruskich, *ze starych penatów niezgrabnych ponad domowym ołtarzem...*» [34, с. 33]. Вона визнає сміховинність усіх цих вірувань, але не соромиться цього, вважаючи такі дії даниною римським традиціям, які зазвичай намагалася

підтримувати: *«przecież wszyscyśmy je szanowali i dzień się żaden nie obszedł bez libacji i ofiary»* [34, с. 33].

Автор повісті згадує історію, пов'язану з бажанням імператора Нерона уподібнитися богу. Прикладом для наслідування цезар обирає Аполлона, захоплюючись покровителем мистецтва: *«Wszedł Nero przybrany w wieniec, przestrojony za Apollina z lutnią w ręku... i otoczony Augustanami śpiewał»* [34, с. 12]. У Г. Сенкевича Нерон порівнюється не лише з Аполлоном, а й із найвищим римським богом – Юпітером, в «Rzymie za Nerona» одноразове порівняння з Юпітером з'являється в листі Лелія до Тигеліна: *«W proch upadam przed obliczem Jowiszowem Cezara Augusta»* [34, с. 65]. Намагання перерости людську природу викликало у Нерона огиду до звичайного буденного життя, від якого він намагався рятуватися у мистецтві, наслідуючи міфологічних героїв: *«Sądzi się najmniej być bogiem, jako Apollinowi drugiemu wolno tu wszystko..., nawet Marsjasza żywcem odrzeć ze skóry, byle potem pięknie zaśpiewał»* [34, с. 65]. Участь у театрі дозволяла Нерону випробувати себе в різних іпостатях, наприклад, у ролі Геркулеса: *«Cesar był istotnie Herkulesem, przewyższył wszystkich, samego siebie...»* [34, с. 65]. Відповідні пошуки веселощів змушували Нерона вдаватися до rozmaїтих вигадок: *«Dziś cytarzysta, jutro poeta, dalej woźnica cyrkowy, aktor, skoczek, rozpustnik, któremu żadna nie starczy rozwiążłość — nie wie, co począć z życiem i szaleje»* [34, с. 38]. І.Крашевський побіжно згадує про шаленство цезаря, Г. Сенкевич розвиває цю тему, описуючи учти, бенкети, страти, організовані Нероном. Досить детальним описом порівняно з іншими моментами біографії відрізняється створення поеми про Трою. І. Крашевський також звертає увагу на одяг цезаря: *«...potem przybrany w diadem złocisty, popędził na watykański cyrk swój, z niego zanieść się kazał do łaźni, wrócił na Palatyn i pisał coś, przyśpiewując...»* [34, с. 55]. Цитата підтверджує важливість події для імператора. Нерон вважає пожежу чудовим видовищем і знаходить у ньому натхнення: *«Cudownie piękny pożar! — zawołał, klaszcząc w dłonie...Co za obraz, jaka wspaniałość! Dajcie mi lirę, dajcie mi lirę»* [34, с. 55]. Радість імператора схожа до радості дитини, яка задоволена своєю

вигадкою: «...poklaskiwał w dłonie, wstrząsał się ze wzruszenia» [34, с. 55]. І. Крашевський дотримується прийому ретроспективи, розповідаючи про усі події після їх завершення. Так, про злочини імператора свідчить сон, у якому Нерону з'являються видива людей, яких він позбувся: «Agrypina... Oktawja... Brytannikus!... Precz... furje!» [34, с. 67]..

І. Крашевський не зосереджується на міфологічних мотивах, лише побіжно згадуючи деякі них. Спускаючись у підземелля, Сабіна порівнює його свої відчуття з подорожжю Орфея до пекла, водночас підкреслюючи те, що Орфей був лише казковим персонажем: «...jak Orfeusz bajeczny, idący do piekieł po Euridykę» [34, с. 48]. Як уже було згадано раніше, І. Крашевський увів до своєї повісті міф про помсту Аполлона над сатиром, порівнюючи Нерона з богом та його всюдозволеністю. Письменник зазвичай оперує більш загальними поняттями, згадуючи богів як збірне поняття, яке наводилося здебільшого для підсилення відчуття занепаду римської релігії, наприклад, Сабіна підкреслює відсутність моральності в основах язичництва: «Nasze mity, bogi, obrzędy, tajemnice nie mają żadnego koniecznego z prawami moralnymi związku, często się im nawet przeciwia» [34, с. 34]. Таким чином, жінка зводить усю римську міфологію до вигадок та легенд, які не мають нічого спільного з реальним життям і не приносять користі людям.

Краса вважалася для римлян даром, саме тому була наділена божественністю. Юлій Флавій говорить про красу Епіхаріс так: «Bogowie obdarzyli ją nadzwyczajną pięknoscia, której życie nieopatrzne zniszczyć, ani nawet nadwerężyć nie mogło» [34, с. 27]. Про красу та цноту Сабіни відгукується подібним чином, наводячи збірне поняття богинь: «Zdała mi się znowu jedną z tych bogiń, które przyoblekają na chwilę ludzkie ciało, aby śmiertelników uwodzić» [34, с. 28]. І. Крашевський не використовує згадок про Венеру чи Афродиту для підкреслення зовнішньої краси людини, але наголошує на тому, що ця божественна краса може бути причиною заздрості та ревності, тобто емоцій, які були притаманні і грецьким богам, що за легендами постійно сперечалися між собою за першість.

Метою написання повісті можна вважати намагання протиставити два світи, зобразивши вплив християнства на язичницький Рим. Водночас письменник надає своєму герою Хризипу можливість виконати функцію автора, порівнюючи обидві релігії у своїх листуваннях. Хризип вказує на те, що язичницька віра роз'єднала богів та людей, в той час коли християнська змогла їх об'єднати: «Dziś u nich Bóg jeden, ale pod swe rządy objął wszystko i panuje» [34, с. 85]. Вплив християнства на римську свідомість можна простежити завдяки змінам облаштування помешкання Сабіни: зникають дорогі картини із зображеннями міфологічних сцен; Юлій Флавій помічає відсутність Леди, Психо, Амура, Тезея, Андромеди, Сатира та Бахуса, дивуючись такою ненавистю до мистецтва: «W ogródku posągi Apollina i Junony, Hermes i Priapus także zdjęci zostali!» [34, с. 45]. Для контрасту з т. зв. іконостасом римських громадян І. Крашевський описує будинок, у якому християни збиралися на молитву: «...ale z niego znikły już były wszelkie godła i oznaki naszej wiary, bożki, hermesy, posągi i ołtarze» [34, с. 30].

На відміну від Г. Сенкевича, християнство у І. Крашевського не видається бляклим порівняно з поганським світом. Причиною є відсутність яскравих описів Риму та його багатства. Про вигляд Риму читач дізнається уже з опису пожежі, яка шириться містом: «Pożar, który kolebkę Rema i Romula zniszczył i niezmiernie pożarł skarby, nareszcie, po dniach sześciu i siedmiu nocach, ugasać zaczyna... Lud płacze więcej penatów swych niż własnych skarbów, których mu z pod zwalisk dobywać nie wolno» [34, с. 50]. Останнє речення є показовим у плані висвітлення вірувань та ставлення людей до своїх святинь. На противагу багатим римським храмам, І. Крашевський подає опис християнських костелів без жодних оздоб, мармуру, бронзи тощо «Ubóstwo i prostota panują wszędzie; kapłan nie wdziewa szat kosztownych, a kielich ofiarny z prostego szkła lub niedrogiego jest kruszcu» [34, с. 35].

Автор вплітає до фабули повісті провіщення про загибель Риму: «Wszyscy zgodnie źle wróżą Rzymowi z tej obyczajów rozwiążności i bezprawia, jakie się w nim rozpowszechnia; są, co bliski przepowiadają mu upadek, choć gród

rośnie, złoci swe dachy, ogromnemi budowy pomnaża i w zbytkach wszelakich się kąpie. Zepsucie wkradło się do ognisk domowych i zmieniło matki bohaterów na zalotnice bezwstydne» [34, с. 7]. Загибель проявляється частково через пожежу, яка сприймається як кара божа. У повісті немає детального опису пожежі, вона постає через сприйняття Юлія, який зазначає величезні розміри лиха, що охопило майже всю територію міста: *Pożar poczęty około wielkiego cыtku, tam, gdzie do Palatynu i Celjuszowej góry przytyka, wiatr rozdymał potężnie»* [34, с. 50]. Подібно до Г. Сенкевича, автор повісті «Rzym za Nerona» намагається пояснити пожежу біблійними символами, називаючи Рим – Вавилоном і дозволяючи читачеві співвіднести Нерона з Антихристом: «Nerona domyśliłem się w liczbie sześciuset sześćdziesięciu sześciu» [34, с. 53]. Нерон звинувачує християн у підпалі; І. Крашевський не намагається обґрунтувати вчинку імператора, на відміну від автора роману «Quo Vadis?», але це дозволяє розвинути тематику страти християн та зосередитися на їх мучеництві. Сцена смерті християн засвідчила їх готовність померти та спокій перед обличчям небезпеки: «Gdy młodzieniec upadł, kobieta o krok stojąca od niego i starzec, podniósłszy głos, śpiewali ciągle, dziwnie, straszno i nadludzko spokojnie» [34, с. 80]. Наведений уривок дозволяє зробити висновок щодо важливості нового вірування, про яке Юлій Флавій впевнено сказав: «... *chrześcijaństwo zwycięży świat!* ...Siły tej nic złamać nie potrafi» [34, с. 83]. Водночас І. Крашевський протиставляє римському Юпітеру єдиного християнського Бога: «Jowisz mój inaczej wygląda» [34, с. 66]. Бог християн не уявляється як величний, грізний та сильний, він не викликає страху, але вимагає поваги та любові: «...wielki tylko swą boską siłą cierpienia, zwyciężającą słabość natury człowieczej» [34, с. 66]. Паралельне зображення християнського та поганського світів дозволило автору відзначити їхню відмінність: І. Крашевський описує римський світ як верхній, той, що знаходиться на землі, а християнський називає підземним. Постійний контраст проглядається у всіх аспектах: ставленні людини до життя, родини, суспільства тощо; «Tam panuje niewola, tu swoboda...» [34, с. 48]. Цитата підтверджує також різницю у відчутті себе як особистості.

2.4. Нерон як уособлення морального падіння Риму

Підзаголовок роману «Quo Vadis?» орієнтує читача на «powieść z czasów Nerona». Нерон – один із основних діючих осіб у романі Г. Сенкевича. Водночас його особа не може трактуватися як ідеальний представник римської культури. Персона Нерона стала чимось на кшталт «вічного образу», негативного кровожерливого маніяка, уособленням багатьох негативних рис представника влади-тирана. Використовуючи цей *вічний образ*, письменник поповнює його новими змістовими елементами, надає можливість переосмислити епоху правління Нерона, котрий відтворює моральність та звичаї усього римського народу: «Jaki świat, taki cesar!» [49, с. 11].

У романі Нерон з'являється під прізвиськом *Агенобарба* або *Міднобородого*. Народження Нерона, за переказами, супроводжувалося багатьма жахливими знаменнями, а його батько не очікував від своєї дитини нічого хорошого, говорячи про те, що вона стане «нечестивим злом» для всього народу. Вихованням Нерона частково займався Сенека, якому Г. Сенкевич теж приділяє певну увагу в романі, наголошуючи на негативних рисах та залежності від свого вихованця: «Senece *brakło* tej *sily duszy*, jaką posiadał na przykład Kornutus lub Trazeasz, więc życie jego było *szeregiem ustępstw czynionych zbrodni*. Sam to czuł, sam rozumiał, że wyznawca zasad Zenona z Citium inną powinien był iść drogą, i cierpiał z tego powodu więcej niż z obawy samej śmierci» [48, с. 45]. Светоній Транквілл зазначає, що Сенека з дитинства помічав жорстокість свого вихованця, але не мав достатнього впливу на нього [16].

Опис імператора у романі Г. Сенкевич вперше подає через призму сприйняття Лігії, таким чином, не виявляючи своєї суб'єктивної думки, але базуючись на історичних відомостях, зокрема, письменник згадує про короткозорість Нерона: «Akte mówiła prawdę. Cezar pochylony nad stołem i zmrużywszy jedno oko, a *trzymając palcami przy drugim okrągły, wypolerowany szmaragd, którym stale się posługiwał, patrzył na nich*». Г. Сенкевич дає зрозуміти, що страх, навіяний особою Нерона, зовсім не відповідав його комічній зовнішності: «Wyobrażała sobie jakieś *okropne oblicze ze skamieniałą w rysach*

złością, tymczasem ujrzała wielką, osadzoną na grubym karku głowę, straszną wprawdzie, ale niemal śmieszoną, albowiem podobną z daleka do głowy dziecka» [48, с. 65–66]. Г. Сенкевич проте не зупиняється на єдиному описі Нерона, намагаючись викликати у читача огиду до імператора: «*Bezdena próżność malowała się, jak zawsze, na jego twarzy, w połączeniu ze zmęczeniem i nudą. W ogóle była to twarz zarazem straszna i błazeńska»* [49, с. 21]. Особливий вплив на Нерона мав Петроній; його уявлення про красу та мистецтво відштовхувалися від бачення чоловіка: «*Wmówiłem w Miedzianobrodego, że taki esteta jak on nie może uważać takiej dziewczyny za piękność, i Nero, który dotąd nie śmie patrzeć inaczej, jak przez moje oczy, nie znajdzie w niej piękności, a nie znalazłszy, nie będzie jej pożądał»* [48, с. 49]. Зрозуміло, що Нерон залежав від думки оточуючих. Водночас письменник не засуджує імператора Нерона як митця, хоча читач має можливість сам вирішити – вірити чи ні у імператорський талант, зосереджуючись на прочитанні його монологів: «*Oto jestem cezarem i świat należy do mnie, mogę wszystko. A jednak muzyka odkrywa mi nowe królestwa, nowe góry i morza, i nowe rozkosze, których nie znałem dotąd. Najczęściej nie umiem ich nazwać ni pojąć umysłem — czuję je tylko. Czuję bogów, widzę Olimp»*; з цитати зрозуміло, що мистецтво дає можливість самовиразитися та поєднатися із невідомим іншим світом. Г. Сенкевич наголошує на силі мистецтва, яке здатне вплинути навіть на тиранів «*Ach, nikt nie uwierzy, a może i ty, mój drogi, nie uwierzysz, że chwilami, gdy muzyka kołysze moją duszę, ja czuję się tak dobry jak dziecię w kolebce. Przysięgam ci na te gwiazdy, które nad nami świecą, że mówię szczerą prawdę: ludzie nie wiedzą, ile dobrego leży w tym sercu i jakie ja sam spostrzegam w nim skarby, gdy muzyka drzwi do nich otworzy»* [49, с. 47].

Г. Сенкевич згадує Нерона як батьковбивцю, який отруїв свого батька, та матеревбивцю, адже наважився усунути Агриппіну за допомогою великого підступу, підіславши вбивць із кинджалом. Светоній Транквілл зазначив, що після цього його довго мучили видива та докори сумління, відомі у міфології як фурії, тобто богині помсти [16]. Тому невіруючий Нерон змушений був

проводити обряди, аби позбутися фурій та випросити прощення в померлих, що ще раз підтверджує важливість культу померлих в Римі: «*Mówią – rzekł – że ona nosami chodzi przy księżycu po morzu, koło Baiae i Bauli... Przecie odbyłem lemuralia. Nie chcę jej widzieć! To już piąty rok*» [48, с. 75–76].

Протягом багатьох років розвитку римської цивілізації та релігії прослідковувалося таке явище, як обожнювання особи володаря. Першим імператором, якому почали поклонятися та ставити статуї ще за життя, був Юлій Цезар. Нерон був останнім з династії Юліїв, і, подібно до свого предка, вважав себе нащадком Венери, а отже, мав право називатися «живим богом». Йому надавали титул бога та володаря, приносили жертви, звертали до нього свої молитви. Нерон у Г. Сенкевича присвячує своє бороду богам, підтвердження чому знаходиться і у «Життєписах...» Светонія, який наголошує на тому, що цезар зголив свою першу бороду на честь Юпітера. Г. Сенкевич додає комічності та іронічності цій деталі, роблячи бороду Нерона предметом насмішок: «*Miedzianobrody!... Miedzianobrody! Dokąd wiesz swą płomienną brodę? Czy boisz się, by Rzym od niej nie spłonął?*» [49, с. 21]. У своєму палаці Нерон поставив величезну статую, яка нагадувала статую самого Зевса Олімпійського, а його дії та плани мали на меті перевищити усіх правителів та допомогти йому наблизитися до богів. Показовою в цьому плані є розмова в палаці Нерона: «*Każę przekopać Istm koryncki, a w Egipcie wzniesiem takie pomniki, przy których piramidy wydadzą się igraszką dziecinną. Każę zbudować Sfinksa większego siedem razy od tego, który koło Memfis patrzy w pustynię, ale każę mu dać twarz moją. Wieki potomne będą mówiły tylko o tym pomniku i o mnie*». До того ж імператор переконаний у тому, що може насправді стати живим уособленням бога, наприклад, через шлюб із богинею: «*W Egipcie zaślubię też Lunę, która jest wdową, i będę naprawdę bogiem*» [49, с. 50]. Імператор запевняє сенат у тому, що лише йому можуть з'являтися боги та богині, які є невидимими для інших очей: «*Wiedźcie, że gdym był w świątyni Westy, ona sama stanęła koło mnie i rzekła mi w ucho: «Odłóż wyjazd». Stało się to tak niespodziewanie, że się przeraził, choć za taką widoczną opiekę*» [48, с. 257], –

так Нерон намагається довести своє божественне походження. Одержимий бажанням запам'ятатися хоча б своєю жорстокістю, Нерон хвалиться найбільшою жертвою, яку він, за його словами, міг принести богам: «Czy wiesz, że ja głównie dlatego skazałem na śmierć matkę i żonę? U bram nieznanego świata chciałem złożyć największą ofiarę, jaką człowiek mógł złożyć. Mniemałem, że się potem coś stanie i że jakieś drzwi się otworzą, za którymi dojrzę coś nieznanego» [49, с. 49]. Цезар намагався вплинути на свідомість своїх підданих, стати в їх очах єдиним справжнім божеством. Г. Сенкевич наводить розмову Помпонії Грецини та Петронія, де останній порівнює Нерона із богом: «Rozważam w duszy, jak odmienny jest wasz świat od tego świata, którym włada nasz Nero», а жінка протиставляє йому християнського Бога: «Nad światem włada nie Nero – ale Bóg» [48, с. 34]. Ця розмова своєрідно позначає конфлікт між християнським та язичницьким світом, який надалі розвиватиме автор «Quo Vadis?».

Говорячи про ставлення імператора до релігій, варто зазначити, що він не відзначався побожністю, хоча намагався це приховати, боячись помсти громадян. Г. Сенкевич фіксує зневагу до вірувань римлян, але зазначає також страх помсти божеств, особливо Вести: «Во trzeba jeszcze dodać, że ten najwyższy kapłan, który nie wierzy w bogów, i ten bóg, który z nich drwi, boi się ich, jako ateista» [49, с. 11]. Тобто письменник наділяє свого героя звичайним людським почуттям – страхом.

За часів Римської республіки моральність вважалася основою всього – якщо сенатори не відзначалися ідеальною поведінкою, їх вилучали із Сенату. Відповідно, занепад моральних цінностей передував розпаду республіки. Подібне явище спостерігалось і в Римській імперії [5, с. 39–74]. Моральність вказує на те, що правильне. За Г. Гадамером, людина, яка починає діяти всупереч цьому кодексу, або помилилася, або засліпилася. Переможена своїми пристрастями людина перестає бачити у ситуації правильність своїх дій та вчинків [2, с. 299]. Мораль була зафіксована в законах імперії, але, зважаючи на те як вона відкидалася головним представником влади, інтерпретування цих

законів дуже часто не було одностайним. Тому поведінку імператора Нерона певною мірою можна назвати «засліпленням»: він втратив владу над собою, піддався пристрастям, що призвело до страждань інших людей.

У романі Г. Сенкевича присутній також елемент гри. Варто звернути увагу на Петронія, який своєрідно грає з імператором, випробовуючи удачу, що може і залишитися з ним, і покинути його. Петроній створює т. зв «принадність» гри, і Нерон приймає його виклик: ніби-то дозволяє забрати наречену, водночас плануючи свій сценарій – Лігію на рогах виносить бик. Азарт приманює гравця, «заволодіває ним і тримає в грі» [2, с. 106]. Таким чином, у романі в гру вступають поступово всі персонажі, а її організатором є Нерон. «Гра людини потребує ігрового майданчика» [2, с. 107], тому імператор робить своїм майданчиком Рим, окреслюючи поля гри, які не виходять за межі міста, що нагадує своєрідне відмежовування священних територій. Це дозволяє представити світ гри закритим Всесвітом. Г. Сенкевич рідко виносить розвиток дії роману за межі Риму, згадуючи про інші території в контексті. Гра, що присвячена великій кількості глядачів (видовище) є «виставою для когось» [2, с. 108]. Неронова гра залучає натовп, тобто стає одним із видів мистецтва – театрального, а тому дозволяє йому представити себе, як митця. Імператорські бажання та потреба задовольнити народ відповідають меті гри. Дослідник Л. Евстанхевич описує Нерона як «недоактора», який прагне уваги до своєї особи [27, с. 63]: «*Wie, że władza jego jest bez granic, a jednak stara się upozorować każdy postępek*» [48, с. 50]. Нерон вимагав глядачів, адже завдяки їх присутності він прагнув досягнути у грі «рівня ідеальності» [2, с. 110]. Нерон запевняє, що життя – це гра і слідує її правилам. Він стає актором, втрачаючи відчуття реальності. У цьому контексті доречно згадати смерть Неронової дочки, яка викликала шквал емоцій: «*Nero, który w niczym nie umiał zachować miary, bez miary również kochał to dziecię*». Водночас варто замислитися, чи любов до дитини була правдивою, чи теж відображала аспекти гри, в якій ще одним гравцем була Поппея: «*Poppei zaś było ono także drogim, choćby dlatego, że umacniało jej stanowisko i wpływ czyniło nieprzepartym*» [48, с. 100]. Смерть

дочки дала поштовх до продовження гри, вивела її на новий рівень, адже дозволила залучити християнство: «Przypuszczał też, znając Nerona, że ten choćby w czary nie uwierzył, będzie udawał, że wierzy, i dlatego, by oszukać własny ból, i dlatego, by się na kimkolwiek pomścić, i wreszcie, by zapobiec przypuszczeniom, że bogowie poczynają go karać za zbrodnie» [48, с. 99]. Перебуваючи в жалобі та оплакуючи дитину, Нерон отримує можливість попрактикувати свої поетичні здібності: «Tak! — odrzekł żałośnie Nero — napiszę hymn na jej cześć i ułożę do niego muzykę» [48, с. 126].

Трагічне – «це головний феномен, змістова фігура», тому воно не стосується лише поезії. Таким чином, можемо відшукувати трагічне і в інших видах мистецтва, у тому числі й у романах [2, с. 125]. Трагедія має особливий вплив на читача та глядача, вона апелює до нього через співчуття і страх, викликаючи «фобос» – той стан, що характеризується особливою тривожністю та трепетом, який охоплює людину, коли вона спостерігає «як той, за кого вони переживають, прямує назустріч смерті» [2, с. 127]. Г. Гадамер зазначив, що «повністю до гри має увійти глядач», а отже, глядач у контексті театру має набагато більше значення, аніж простий спостерігач – він стає учасником гри. Прийомом трагічності користується Нерон, беручи на себе роль автора, який хоче очистити своїх глядачів, піддаючи їх катарсису через переживання: «Cezar zapragnął zatopić wspomnienia pożaru w krwi i upoić nią Rzym, więc nigdy rozlew jej nie zapowiadał się wspanialej» [48, с. 132]. Саме тому Нерон не вважає свої дії, шаленством, намагаючись виправдати їх даниною мистецтву: «Ja szukam – rozumiesz mnie – i dlatego chcę być większym niż człowiek, bo tylko w ten sposób mogę być największy jako artysta» [48, с. 49]. Через своєрідний катарсис проводить своїх читачів і Г. Сенкевич, викликаючи у читача співчуття до своїх героїв – християн, до Лігії, до Вініція, а також до Петронія та Евніце.

Н. Астрахан говорить про те, що трагедії в Римі склалися для сценізації, організацією постановки займалася влада полісу, а глядачами мали бути мешканці міста [1, с. 231]. Сенс цієї вистави полягав не лише у розвазі, він виконував об'єднуючу функцію та мав на меті відтворення міфологічних

сюжетів, тобто апелював до звичаїв та традицій. Таким чином, Нерон виступає як відроджувач античного мистецтва, античної трагедії. Мета Нерона – розважити глядачів сценою з биком та Лігією та налаштувати їх проти християнства – переходить у бунт проти нього самого: «*Tymczasem tłumy poczęła ogarniać wściekłość. Kurzawa wzbila się spod tupiących nóg i przesłoniła amfiteatr. Wśród okrzyków odzywały się głosy: „Ahenobarbus! Matkobójca! Podpalacz!”*» [49, с. 243].

А от Гегель схиляється до того, що в мистецтві людина може знайти себе: «У мистецтві людина зустрічається з самою собою, дух зустрічається з духом». [2, с. 54]. Нерон намагався пізнати себе в мистецтві музики та співів. Відзначався особливою любов'ю до поезії та пісенного мистецтва, частину своїх віршів присвятив Юпітеру Капітолійському. Нерон був упевнений у власному таланті і намагався переконати в ньому інших, зазначаючи, що ним його наділив бог мистецтва Апполон «...jeśli Apollo obdarzył go pewnym głosem, to darów bożych nie godzi się marnować. Rozumie nawet, że jest to jego obowiązkiem względem państwa» [48, с. 69]. Своєю «культурністю» імператор намагався перевиховати римлян. У 60 р. н. е. Нерон започаткував перші у Римі грецькі ігри під назвою *неронії*. Ця подія змусила У. Еко порівняти імператора із грекофілом [5, с. 136]. Пошук натхнення складав основну мету Неронового існування. Він ненавидить Рим, не може реалізуватися в ньому, як митець: «*Nuda mnie dręczy! Zostałem z woli bogini w Rzymie, ale go nie mogę znosić. Wyjadę do Ancjum. Duszę się w tych ciasnych ulicach, wśród tych walących się domów, wśród tych plugawych zaułków. Smrodliwe powietrze zalatuje aż tu, do mego domu i do moich ogrodów. Ach, gdyby trzęsienie ziemi zniszczyło Rzym, gdyby jaki rozgniewany bóg zrównał go z ziemią, dopiero pokazałbym wam, jak powinno się budować miasto, które jest głową świata i moją stolicą*». Проблема реалізації Нерона як митця полягала також у тому, що не міг зосередитися на розвитку одного таланту, над чим насміхається в романі Петроній: «*Alboż nasz boski cesar ten jeden tylko talent posiada? – odrzekł śmiejąc się Petroniusz. — Wystąpiłby na igrzyskach olimpijskich jako poeta ze swoim pożarem Troi, jako*

woźnica, jako muzyk, jako atleta, ba, nawet jako tancerz i zabrałby w każdym razie wszystkie korony przeznaczone dla zwycięzców» [48, с. 259]. Неможливість усвідомлення того, що він може бути гіршим у чомусь, призводить до постійного відчуття незадоволення. Наприклад, невдачу своєї поеми імператор пояснює відсутністю наочності, тобто палаючого Риму: «Mój pożar Troi nie dość świeci, mój ogień nie dość parzy...Oto gdy rzeźbiarz chce stworzyć postać boga, szuka sobie wzoru, jam zaś nie miał wzoru. *Nie widziałem nigdy płonącego miasta i dlatego w opisie moim brak prawdy*» [49, с. 41]. Светоній Транквілл стверджує, що підпал був відкритим. У Г. Сенкевича натомість підпал навмисне зображено таємним, підпільним, що дає можливість розширити сцени звинувачення у підпалі християн та їх майбутніх покарань. Водночас прагнення стати свідком палаючого Рим супроводжувалося метою отримати натхнення: «Oto naprzód on sam czytał swój poemat o zburzeniu Troi i *począł narzekać, że nigdy nie widział płonącego miasta. Zazdrościł Priamowi i zwał go szczęśliwym człowiekiem dlatego właśnie, iż mógł oglądać pożogę i zgubę ojczystego grodu*» [49, с. 29].

Неронові зацікавлення Троєю, поїздки до Греції підтверджують ставлення до Греції та швидше проникнення грецької культури до римської: «A potem poszukasz ciepłego słońca w Baiae./– A potem zapomnienia w Grecji./– W ojczyźnie poezji i pieśni!» [48, с. 126]. Найбільше часу Нерон витрачав на піклування про свій голос, і момент втрати голосу пояснював невдячністю Риму, звинувачуючи у цьому римлян та саме римське повітря, що ще раз свідчить про ненависть імператора до міста: «Miedzianobrody ochrypł...*Przeklina Rzym i jego powietrze, na czym świat stoi, rad by go z ziemią zrównać albo zniszczyć ogniem i chce mu się morza jak najprędzej...Dziś czyniono wielkie ofiary we wszystkich świątyniach, by mu wrócił głos – i biada Rzymowi, a zwłaszcza senatowi, jeśli prędko nie wróci*» [49, с. 10]. Светоній Транквілл наводить факти підготовки імператора до римського виступу, під час якого Нерон заборонив будь-кому покидати театр, що призвело до пологів і навіть до летальних випадків [16]. Таким чином Нерон прагнув привернути до себе увагу всього світу: «Cezar nie zarzucił dotąd zamiaru podróży. Będzie się zatrzymywał

wszędzie po drodze, śpiewał, zbierał wieńce, łupił świątynie i wreszcie wróci jako tryumfator do Italii. Będzie to coś jakby pochod Bachusa i Apollina w jednej osobie. Augustianie, augustianki, tysiące cytr – na Kastora! Warto to widzieć, bo świat nie widział dotąd niczego podobnego» [48, s. 253]. Таке бажання зосередитися на власній особі Г. Гадамер позначає як «буття у собі». Нерон зізнається, що злочини, вчинені ним, зокрема, смерть матері, можна виправдати натхненням, отриманим у їх (злочинів) результаті: «Oto, że nawet zabójstwo matki jest dla niego tylko tematem do wierszy i powodem do odegrywania błazeńsko-tragicznych scen» [48, s. 240]. Репрезентація мистецтва за своєю суттю така, що вона спрямовується у бік когось, навіть у випадку, коли ніхто не слухає і не дивиться, тому учасниками Неронового задуму мимоволі стають римляни, а для привернення їхньої уваги використовуються усі можливі способи, зокрема, підпал Риму.

Бенкети відігравали важливу роль у релігійній сфері, адже супроводжували різні події громадянина: від народження до поховання. Тому на їх організацію витрачалися цілі статки. Зазвичай вони проводилися в триклініях – їдальнях, які містили трьохмісні ложа для гостей. Хоча лежаче споживання їжі було запозичене зі Східної релігії [16, с. 190–200], воно стало однією із рис римського дозвілля: «Słynniejsi zasiadali wprost do stołów, mniejsi służyli do rozrywki w czasie jedzenia, czekając na chwilę, w której służba pozwoli im rzucić się na resztki potraw i napojów. Gości tego rodzaju dostarczali Tygellinus, Watyniusz i Witeliusz, gościom zaś zmuszeni byli nieraz dostarczać odzieży odpowiedniej do pokojów cezara, który zresztą lubił takie towarzystwo czując się w nim najswobodniejszym. Zbytek dworu złościł wszystko i wszystko pokrywał blaskiem» [48, s. 53]. Учта, описана в романі, мала перевершити все бачене раніше, вона була своєрідною виставою, але в більшій проекції, окрім того, відтворювала міфологічну дійсність: «Boki były pokryte kęrami palm, gaikami lotosów i róż rozkwitłych, wśród których ukryto fontanny tryskające wonnościami, *posągi bogów* i złote lub srebrne klatki napełnione różnokolorowym ptactwem»; «między łodziami pojawiły się młode niewolnicze dziewczęta poprzebierane za

syreny, pokryte zieloną siatką naśladowującą łuskę»; «*Satyry i fauny* poczęły gonić z krzykiem *za nimfami*. Bito tyrsami w lampy, by je pogasić» [48, с. 262–265]. Цитата підтверджує античну теорію, щодо того, що в кожному з різновидів мистецтва присутній мімезис, а тому гра є зображенням божественного.

У. Еко – дослідник історії Риму – описує початок боротьби, як момент єднання з божеством. Шал, що охоплював воїна (борця, гладіатора) у момент бою, був божественним відчуттям. Перемогу зазвичай присвячували Юпітеру, приносячи йому у подарунок обладунки та лавровий вінок [5, с. 218]. Враховуючи цей аспект, можемо розглянути бої та ігри, які влаштовував Нерон, під іншим кутом – з погляду данини богам: «Oni zaś poczęli znów walczyć tak wprawnie i z taką dokładnością w ruchach, iż chwilami wydawało się, że *chodzi im nie o śmierć* lub życie, ale o wykazanie swej zręczności» [49, с. 165]. Представляючи християн винними у підпаленні Риму, Нерон робив їх жертвами для богів: «*Za czym ciągnęli ludzie, którzy mieli dobijać rannych, przebrani tak, aby każdy podobny był do Charona lub do Merkurego, za czym ludzie pilnujący porządku w cyrku, rozdający siedzenia, za czym niewolnicy do roznoszenia potraw i chłodników, a wreszcie pretorianie, których każdy cesarz zawsze miewał w amfiteatrze pod ręką*» [49, с. 156]. Харон як перевізник і Меркурій як бог підземного світу мали позначити перехід із світу живих у світ мертвих. Своєрідні ритуали полегшували спілкування з богами, задовольняли їх та дозволяли уласкавити, «це також більш загальна практика, щоб отримати прощення в богів за поведінку, яка могла вважатися неправильною» [5, с. 482]: «*Tysiące oczu zwróciło się ku wielkim wrzeciędzom, do których zbliżył się człowiek przybrany za Charona i wśród ogólnego milczenia trzykrotnie zastukał w nie młotem, niby wywołując na śmierć tych, którzy byli za nimi ukryci. Po czym otworzyły się z wolna obie połowy bramy, ukazując czarną czeluść, z której poczęli wysypywać się na jasną arenę gladiatorowie*» [49, с. 163]. Нерон часто влаштовував військові танці, намагаючись відобразити сцени з міфології. Светоній, наприклад, згадує сцену сходження бика з Персифеєю. У цьому контексті доречно згадати про міфологічні інтерпретації у виходах на арену, описані в романі «*Quo Vadis?*».

Страта християн відповідно набуває міфологічного характеру: з'являється образ Геркулеса, що горить на горі Оета [49, с. 192], Дедала та Ікара, що падає до ніг імператора, Данаїд, Кірки та Цирцеї тощо [49, с. 193].

Варто звернути увагу також на ролі тварин у релігійному житті Риму та впровадженні їх Нероном у міфологічну дійсність його гри. Тварини супроводжували Рим від самого початку – Еней прямував за білою свинею з поросятами, яка вказала на місце заснування міста; Ромул та Рем поклалися на віщування птахів, аби визначити майбутнього царя, тощо. Засуджених до страти людей часто віддавали на поталу тваринам, при цьому відтворюючи різноманітні міфи, для прикладу, гвалтування биками репрезентувало міф про Пасифію, розтерзання тваринами – міф про Прометея. Неронове бажання засудити християн до смерті шляхом розтерзання дикими тваринами теж пояснюється бажанням інсценізації: «...ofiary miały być roobszywane w skóry zwierząt i wysyłane całymi gromadami na arenę...» [49, с. 157]. Окрім цього, цезар створив власний театр зі специфічними виставами, до яких увів диких тварин. Доречно згадати момент боротьби Урсуса з биком за життя Лігії; сцена наділена сакральністю, яка для Нерона стає черговою темою творчості: «Czy wiesz, boski, co mi przechodzi przez myśl? *Napisz pieśń o dziewicy, którą rozkaz władcy świata uwalnia z rogów dzikiego tura i oddaje kochankowi. Grecy mają czułe serca i jestem pewny, że oczaruje ich pieśń taka*» [49, с. 247].

Згідно з переконаннями Е. Гуссерла, людина, котра прагне довести собі та усім іншим свою божественність, «вимагаючи покори від усього світу», мислить демонічно [2, с. 413]. У такому разі доречно говорити про невпевненість, яка постійно супроводжувала Нерона, і змушувала розвивати власну сутність в уяві як щось безмежне та всесильне, робила його представником «у-собі-буття»: «Jest zatem w jednej osobie najwyższym kapłanem, bogiem i ateistą — rzekł Winicjusz» [49, с. 11]. Зрозуміло, що Нерон в очах християн був уособленням сатани, розглядався як інструмент диявола [5, с. 592]. Вони вважали його правління передвісником Судного дня: «... Tym nawet, którzy widzieli bóstwo w Neronie, wydał się on w końcu bóstwem śmierci»

[49, с. 277]. Нерон взяв на себе роль ката, вирішив бути богом, тобто вирішувати, хто має жити, а хто – померти. Показовим є опис цезаря серед натовпу, в очікуванні спалення християн: «Stojąc na wysokiej złotej kwadrydze, otoczony falą ludzką, która kłaniała mu się do stóp, w blaskach ognia, w złotym wieńcu cyrkowego zwycięzcy, przerastał głową dworzan, tłumy i wydawał się być olbrzymem. Potworne jego ramiona, wyciągnięte dla trzymania lejców, zdawały się błogosławić lud. W twarzy i przymrużonych oczach miał uśmiech i jaśniał nad ludźmi jak słońce albo jak bóstwo straszne, ale wspaniałe i potężne» [49, с. 215].

В. Дільтей вважає, що всяка «душевна життєвість» перебуває в рамках обставин. У цьому випадку відпадає будь-яка можливість існування індивідуальності. Можемо припустити, що в разі народження Нерона в інший час, його схильності розвивалися б зовсім в іншому руслі [2, с. 212]. Людина, котра намагалася перевищити бога, призвела до самознищення: «Miara była przebrana, błazeńska komedia miała się widocznie ku końcowi» [2, с. 278]. Смерть Нерона стала кульмінацією його життя, про що свідчать останні слова імператора: «Jakiż artysta ginie!» [49, с. 281].

Отже, одним із основних образів роману є образ Риму, історія заснування якого пов'язана, зокрема, з релігійними, міфологічним аспектами. Період панування кожного з царів чи імператорів впливав на розвиток чи занепад релігії. Занепад моральності уособлюють герої Г. Сенкевича, зокрема, вкрай негативними рисами наділені Нерон, Тигеллін та Хілон. Але не усіх представників римського суспільства автор представив лише у негативному світлі, тому деякі з них, наприклад, Петроній та Вініцій, стають уособленням душевної боротьби та життєвого вибору. Особливої уваги вимагає особа імператора, що використовується автором для відображення нікчемності язичницького світу, але ставлення до Нерона не може бути однобічним, адже залишається також можливість потрактувати його як нереалізованого митця, а також розглянути з християнської точки зору і інтерпретувати як Антихриста, що призвів до загибелі Стародавнього Риму. Звернення Г. Сенкевича до теми Стародавнього Риму у романі «Quo vadis?» змусило декількох критиків

засумнівати в оригінальності твору. Проте важко звинуватити письменника у плагіаті. Натомість, доречним є порівняння його творчості із попередником, І. Крашевським, який своєю повістю «Rzym za Nerona» підтвердив зацікавленість письменників епохою правління імператора Нерона та періодом становлення християнства. Попри схожість характерів та історичної тематики, стилі авторів відрізняються. Г. Сенкевич приділяє більше уваги міфології та Риму, контрастно зображуючи християнський та язичницький світи.

РОЗДІЛ 3. ХРИСТИЯНСТВО У РОМАНІ Г. СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS?»

3.1. Християнська символіка в романі «Quo Vadis?»

Ранні твори Г. Сенкевича вказують на дистанціювання від теми християнства, якого автор не був прихильником. Проте «Quo Vadis?» є свідченням звернення до теми поширення нової релігії у язичницькому світі. Г. Сенкевич черпав свої знання про християнство з Біблії, надихаючись здебільшого Новим Завітом. У. Еко у «Історії європейської цивілізації» називає Новий Завіт «добрим», зазначаючи, що основу для нього склали історичні книги та Євангелія від Матвія, Марка, Луки та Іоанна. Пишучи роман, Г. Сенкевич досліджував, в основному, листи апостола Павла та Петра [5]. Т. Швентославська згадує серед інших джерел і книгу «Апокаліпсису», авторства апостола Іоанна [56, с. 245]. Тема, обрана Г. Сенкевичем, дозволила співставити два світи та дві релігії. У. Еко зазначає, що головною метою римської релігії було підтримання добрих відносин із богами, що було необхідною умовою благополуччя; відповідно, все, що могло хоч якось потурбувати це благополуччя, одразу ж придушувалося. Християни сприймалися як потенційна небезпека для Римської держави. Аналізуючи історію, легко зрозуміти, що Римська імперія відіграла важливу роль у зародженні християнства і сприяла поширенню нової релігії на весь світ. У. Еко називає I ст. н. е. датою зародження християнства, а перепис населення, в якому брали участь Марія та Йосип, і який був описаний у Євангелії від Луки, прив'язує до панування в той час цезаря Августа [5].

Для глибшої оцінки роману «Quo Vadis?» потрібне детальне розуміння Святого Письма. М. Кінг стверджує, що Святе Письмо є тим, що досягається через себе. Людина не обов'язково повинна володіти знаннями мов та мистецтвом тлумачення текстів, аби збагнути Біблію. А от Г. Гадамер вважає, що Старий Завіт – це саме те, що треба розуміти дослівно [2, с. 166]. Ідея християнства може вважатися проблематичною в плані неможливості розглянути життєвий шлях людини зі сторони сприяння долі, або нещастя, адже

душу в будь-якому випадку очікує спасіння. У той же час доречно протиставити світ християнства світу античності, в якому життя, навпаки, керується Долею, яка призначена герою і на яку він не може вплинути. Для читача існує небезпека неправильно зрозуміти текст; орієнтуючись на свої очікування від нього, стати залежним від своєї т. зв. «перед думки». Беручись за трактування тексту шляхом герменевтичного підходу, треба бути готовим до інакшості текстів. Так варто розглядати і Святе Письмо, не намагаючись ствердити чи заперечити факти. Проте Г. Сенкевич історично обґрунтував походження християнства у своєму романі, тому описує Ісуса як історичну особу. Деякі науковці, зокрема Ф. Шляермахер, вважали грецького філософа Сократа предтечею Христа та християнства. Згідно з їх коментарями, Сократ вірив у живий міжособистісний діалог, як єдиний спосіб досягнути істини. Це водночас був вияв віри в людину та любов до ближнього, тому доречним буде порівняння Сократа із героєм Г. Сенкевича Петронієм: їх поєднує філософія життя, а також трагічний фінал життя, адже Сократ теж покінчує з життям самогубством, випиваючи отруту [1, с. 238].

Щодо наступного історично-біблійного персонажа, Апостола Петра, то у романі він наділений ідеологічною функцією – з'являється у ролі релігійного провідника. Як джерело, Г. Сенкевич використовує в основному Євангеліє від Іоанна, про що свідчить і промова Петра [56]. Апостолу Павлу Г. Сенкевич приділяє набагато менше уваги. У. Еко вказує, що історичний Павло не терпів ідолів, через що нерідко потрапляв у вуличні суперечки. Його проповідування почалося із Афін, де він розповідав про появу Бога та сприяв поширенню християнства у культурній столиці [5]. Письменник намагається передати порядок подій зі смерті та Воскресіння Ісуса, прагне до створення форми спогаду про минуле, оминаючи основні події, але концентруючись на рефлексіях – спогадах Петра та Павла. Ця форма допомагає підкреслити правдивість християнського вчення, адже основа його спирається на покази реальних свідків.

Біблію, як джерело моральності, Г. Сенкевич використовує для написання роману, черпає з неї знання та цитати про християнство. Г. Гадамер стверджує, що зрозуміти Біблію можна, відкинувши усі упередження і намагаючись вловити сенс, а не істину. Німецький теолог і теософ Ф. К. Етінгер говорить про вивчення Святого Письма, акцентуючи увагу на понятті здорового глузду: «Божественна тайна життя – це його простота. Якщо людина втратила її через гріхопадіння, то все ж таки вона здатна повернутися до єдності й простоти завдяки милосердю Божому» [2, с. 32]. Відповідно до цього Бог присутній у самому житті людини, яку від народження супроводжує божественна сила. Людині лише потрібно навчитися відчувати її, довіряючи внутрішнім чуттям і відкидаючи розум, яким керується без присутності Бога. За подібним принципом сформувалися постулати християнської общини Г. Сенкевича. Для його героя патриція Марка Вініція суть християнського вчення довгий час залишалася незрозумілою: він вагався в існуванні Христа, не був втаємниченим у таїнства, але зміг засвоїти суті вчення, віддавшись некорисливій любові і служінню, таким чином відкривши для себе шлях до вічного життя та щастя.

«Quo Vadis?» створений на основі Святого Письма та римської міфології насичений символами та алегоріями. К. Ф. Моріц у «Вченні про богів» доводив, що міфологічна творчість «розчинена серед пустої алегорії». Алегорія також набуває популярності і важливого значення у християнстві [2, с. 82]. У Г. Сенкевича відбувається взаємопроникнення релігій – християнської та римської. Автор неодноразово поєднує символи, які відносяться до двох різних світів. Аналізуючи знаки, накреслені Лігією, Петроній припускає, що це – серце, пронизане стрілою, тобто атрибут бога кохання Амура: «A co skreśliła na piasku? Czy nie imię Amora, czy nie serce przeszyte jego grotem lub nie coś takiego, z czego mógłbyś poznać, że satyry szeptały już tej nimfie do ucha różne tajemnice życia? Jak można było nie spojrzeć na te znaki!» [48, с. 20]. Поряд із цим знаком з'являється символ риби, що символізує в романі віру християн і водночас є християнським символом кохання, любові до Ісуса та свого ближнього. Але в контексті символ надається також до іншого трактування. Наприклад, для

Хілона цей знак стає символом Фортуни: «To jest symbol, który w języku filozofów znaczy: *uśmiech Fortuny*» [48, с. 50]. Грек радіє, що можливість викрити християн, довести приналежність Лігії до їх общини, пояснивши значення намальованої нею риби, дозволить йому заробити статок: «Gdybyś go był odgadł, byłbyś i ty może zrobił fortunę» [48, с. 52].

Відомий в усьому світі знак хреста має універсальне значення та надається до різноманітних трактувань. Це один з найстаріших символів людства, який представляє вісь світу, момент поєднання Бога з людиною. У романі теж використовується символ хреста, який представляється євангельським символом, що уособлює смерть Христа за гріхи людства, але водночас це також есхатологічний символ, що має значення людського шляху та призначення в житті християнина [55, с. 249]. Недаремно автор вводить у роман сцени розп'яття християн та апостола Петра, відсилаючи читача до Біблії та порівнюючи їх смерті зі смертю Ісуса: «Dziękujcie Zbawicielowi – mówił – że pozwala wam *umrzeć taką śmiercią, jaką sam umarł*. Może część win waszych będzie wam za to odpuszczona, drzyjcie wszelako, albowiem sprawiedliwości musi się stać zadość i nie może być jednakiej nagrody dla złych i dobrych» [49, с. 195]. Християнське поняття про реінкарнацію зводиться до звільнення душі від тіла, проходячи через очищення. Душа в тілі заважає людині стати богом. Відповідно розп'яття на арені є символом вивільнення душі, етапом, який християнину треба пройти на шляху до Бога: «Pisała, że i ona, i inni tęsknią już do areny, na której znajdują wyzwolenie z więzienia» [49, с. 151].

Символом роману, відповідно, можна вважати хрестик Лігії. Г. Гадамер вказує на те, що «символ радше дозволяє виявитися присутності того, що за своєю основою є постійно наявним». Християнство, яке вчинило величезний вплив на Вініція, зосередилося у цьому хрестіку, хоча доречною буде думка, що таким він здавався чоловіку через зв'язок з коханою, яка видавалася йому уособленням всього, що він знав про вчення Христа: «Mam go teraz w lararium i sam nie umiem zdać sobie sprawy, dlaczego zbliżam się jednak do niego tak, *jakby w nim było coś boskiego, to jest ze czcią i obawą*» [48, с. 242]. Лігія і хрестик (через її

особу) набули знакової функції, створюючи присутність Христа у них самих. Водночас хрест є символом зіткнення двох світоглядів: «Kocham go, bo jej ręce go wiązały, a nienawidzę, bo on nas dzieli» [48, с. 242]. Таким чином, хрест набуває значення як духовного возз'єднання, так і тілесної розлуки.

Про подібність християнської та поганської релігій свідчать ще рядки Овідія з його поеми «Метаморфози»: «Бог тоді втрутивсь, ... а неба намет од землі відділив він, а землю від моря...» [12, с. 226]. Рядки сходяться із біблійним уявленням про створення землі, хоча не сказано, ким був цей римський бог, але розуміємо, що створення світу приписується одному божеству. Овідій описує порядок створення світу, надаючи першість тваринам та рослинам, після яких з'являється людина. Поет дотримується однієї з найпопулярніших теорій про походження людини – божественної. Уже у своїй поемі «Метаморфози» Овідій вказує на те, що віра в богів зникає з розвитком людства, з наростанням віри в сили людини. Г. Сенкевич зосереджує увагу на намаганні римлян дорівнятися до богів, бути подібними до них фізично та духовно; в той час коли імператор Нерон прагнув перевершити богів. Таке стремління стати вищим за божество можна порівняти із біблійною історією будівництва Вавилонської вежі. Вавилонська вежа, за Св. Письмом, була проявом людської пихи. Врешті, у Г. Сенкевича Рим також став уособленням найгірших якостей суспільства, а, отже, накликав на себе помсту: гнів поганських богів або ж гнів єдиного Бога-отця: «Ludzie naokół wołali, że nadszedł koniec świata. Niektórzy stracili zupełnie głowy i zaniechawszy ucieczki czekali bezmyślnie, róki ich nie ogarną płomienie» [49, с. 79]. Порівняння Риму з Вавилоном у романі належить апостолу Петру: «Żałujcie za grzechy wasze, albowiem chwila nadeszła. Oto na miasto zbrodni i rozpusty, oto na nowy Babilon...» [49, с. 83]. Варто розглянути цю алегорію також з точки бачення Риму/Вавилону як центру стародавнього світу, точки, де сходяться різні культури, змішуються різні мови. Іншими словами, Г. Сенкевич застосовує пряме значення християнського Вавилону, роблячи його алегорією асиміляції культур.

У романі помічається також аналогія між Великим Потопом, який наслав на людей Бог Старого Завіту та карою, яку приготував для людства Юпітер. За легендою, Юпітер показав свою милість до подружжя Девкаліона та Пірри, так як Бог проявив милосердя до Ноя. Г. Сенкевич вводить потоп у роман, роблячи його символом божого гніву: «*Trzydniowy deszcz, zjawisko wyjątkowe w Rzymie podczas lata, i grady, padające wbrew przyrodzonemu porządkowi nie tylko w dzień i wieczorami, ale nawet wśród nocy, przerwały widowiska*» [49, с. 190]. Потоп розглядався римлянами як помста богів за неповагу до них та поширення християнства, відповідно, єдиним можливим порятунком було звернення до вищих сил, з метою умилоствити їх: «*nakazano ofiary w świątyni Jowisza Salwator*» [49, с. 192]. Потоп у Г. Сенкевича також виступає перехідним етапом у зародженні нового християнського світу, адже за водою з'являється вогонь, який знищує столицю язичництва.

У. Еко називає 190 р. до н.е. роком надання Риму статусу володаря світу, адже уже тоді не залишилося жодної країни, яка могла б йому протистояти. Це призвело до «прагнення до гегемонії», що, на думку історика, міцно пов'язана з теорією про апокаліпсис, якому передувало виникнення всесвітньої імперії [5, с. 78]. Образ пожежі, яка знаходиться у центрі композиції роману, є символом пекельного полум'я. Г. Сенкевич ще до початку пожежі постійно тримає в напрузі читача, передбачаючи майбутнє лихо: «*...żart ich kryje w sobie straszliwe proroctwo*» [49, с. 21]. Показовим є момент споглядання Лігією заходу сонця, що нагадував полум'я: «*Miasto całe jak w ogniu...*» і потрактований Павлом з Тарсу як кара Божа, що має впасти на місто [49, с. 25]. Описуючи римський світ, який незадовго має огорнути полум'я, письменник обирає барви кривавого відтінку: «*Na nieruchome cyprysy padało czerwone światło — i całe powietrze było nim przesycone*» [48, с. 33]. Автору вдається передати гарячу атмосферу всепоглинаючого вогню за допомогою колористики: «*Nad tą wstęgą unosił się wał dymu, miejscami zupełnie czarny, miejscami mieniający się różowo i krwawo, zbity w sobie, wydęty, gęsty i kłębiący się jak wąż, który się kurczy i wydłuża*» [49, с. 57]. Варто звернути увагу також на функціонування жовтогарячих кольорів:

«Dzień uczynił się zupełny i słońce oświeciło szczyty otaczające Jezioro Albańskie. Lecz *jasnozłote* poranne promienie wydawały się przez sreżogę jakby *rude* i chore [49, с. 58]. Водночас для згадки про християнське оточення, уособлене в домі Аулюсів, Г. Сенкевич обирає світлі барви з голубим відтінком: «Na niebie zorza poczęła zabarwiać się *fiioletem* i mienić się na kształt *opalu*. Strop nieba stał się *liliowy*» [48, с. 34]. Такий контраст кольорів дозволяє порівняти язичництво із полум'ям, а християнство – з водою, якій доведеться гасити пожежу. Автор недаремно пізніше рятує від пожежі будинок, у якому знаходилася Лігія: «Na koniec ujrzał jednak przez dymną zasłonę cyprysy w ogrodzie Linusa. Domy leżące za niezabudowanym polem paliły się już jak stosy drzewa, *ale mała insula Linusowa stała jeszcze nietknięta*» [49, с. 67]. Дім можна розглядати, як осередок християнства. Вогонь у християнському світі є передвісником кінця світу, апокаліпсису, про що свідчать слова Лігії, яка споглядає захід сонця: «Miasto całe jak w ogniu...» та провісництво Петра: — Gniew Boży jest nad nim» [48, с. 25]. За Біблією, Апокаліписис – це момент приходу Антихриста, що передує кінцю світу. У Г. Сенкевича теж з'являється Антихрист, але уже не в образі Бестії. Він є олюдненим – представленим в образі Нерона. Нерон наділений усіма рисами диявола, що автор стилізує не лише в описі імператора, а і в його мовленні та діях (див 2.4.).

У контексті міфології вогонь розглядається як сила, притаманна всевладному римському богу Юпітеру, що і проявилася, за переконанням римлян, карою для Риму: «Nero zaś podniósł ręce ku niebu i zawołał: – Biada ci, święty grodzie Priama!...» [48, с. 52]. Вогнем у Римі опікувалася одна з найвищих богинь – Веста. Весталкам доводилося спостерігати за вогнем Вести і не давати йому загаснути. Допоки горить вогонь – доти триває щасливе життя міста. Обезчещення весталки Рубрії, в такому разі, могло привести до гніву богині, яка вирішила знищити місто вогнем. Письменник дає зрозуміти, що пожежу все ж варто трактувати з біблійного погляду, як кінець Риму-Вавилону, а отже, кінець поганського світу: «Chrześcijanie, synu Serapisa, przepowiadali od dawna, że ogień zniszczy to miasto...» [48, с. 71]. Пожежа знищила багатство, яке

накопичувалося багатьма поколіннями римлян; особливу увагу автор привертає до римських святинь, ще раз позначаючи кінець культури багатобожжя: «*W oddali syczały węże płomieni i płonęły odwieczne, najświętsze zabytki: płonęła świątynia Herkulesa, którą wzniósł Ewander, i świątynia Jowisza Statora, i świątynia Luni*» [49, с. 90].

Вогонь у романі, окрім того, позначає ініціацію Вініція. Його пошуки Лігії змушують чоловіка ризикувати власним життям, зібрати всю свою силу та внутрішню енергію, що дозволяє врешті визначитися із своїм ставленням до Христа. Таким чином, пожежа наближає Вініція до прийняття християнства і віри в те, що Ісус зможе врятувати Лігію: «*Ty to możesz! Oddaj mi ją, a ja ci oddam krew ...*» [49, с. 54]. Цікавим є також погляд на пожежу, як символ очищення, а саме, звільнення з-під влади тирана. Римляни отримують змогу відновити справедливість: «*Widziano niewolników okładających kijami obywateli Gladiatorowie, pijani winem złupionym w Emporium, połączywszy się w duże gromady przebiegali z dzikimi okrzykami place przydrożne, rozpędzając ludzi, tratując, łupiąc. Mnóstwo barbarzyńców, wystawionych na sprzedaż w mieście, pouciekało z bud sprzedażnych*». Пожежа і загибель міста трактуються письменником, як кінець неволі та час для помсти: «*...nadeszła chwila, w której wolno mu sobie wynagrodzić za lata cierpień i nędzy* [49, с. 62].

3.2. Протиставлення світів античності та християнства

Бачення античності у Г. Сенкевича відображається умовними символами, а християнського світу – біблійною стилізацією (див. 3.1.). Тому варто проаналізувати своєрідність характерів обох світів, їх співіснування в одному часопросторі. Т. Швентославська розглядає роман «*Quo Vadis?*» як витвір мистецтва і вважає, що форма епосу, яку використовує письменник, найкраще служить меті зображення двох культур у момент їх трансформації та переходу [55]. Представлення двох різних релігій в одному творі вимагало поєднання двох стилів. Таким чином, античний світ описаний класичною латинню; християнський – у біблійному стилі. Г. Сенкевич подав детальну

панораму повсякденного життя римлян, зображуючи їх заняття, розваги, помешкання, вбрання містян, вводячи читача у щоденні справи, звичаї та традиції стародавнього Риму. Г. Сенкевич часто згадує рутину римлян: прогулянки, відпочинок, піклування про власне тіло: «Jesienią bywa jeszcze gorąco i ludzie radzi śpią po jedzeniu. Tymczasem miło jest posłuchać szumu fontanny w atryumie po obowiązkowym tysiącu kroków zdrzemnąć się w czerwonym świetle, precedzonym przez purpurowe, na wpróż zaciągnięte velarium» [48, с. 18]. Письменник досконало зобразив стародавній світ, на чому зійшлися найвідоміші знавці античності, зокрема, Л. В. Греневський [54, с. 160].

Г. Сенкевич не просто описує повсякденне життя, а намагається дошукатися причин занепаду римського суспільства, проникає в його психологію, наприклад, наводить опис міського натовпу: «...W dniu pogodnie przed zachodem słońca gromadziły się *thumy próżniaczej ludności*, by przechadzać się wśród kolumn, opowiadać nowiny i słuchać ich, widzieć przenoszone lektyki ze znakomitymi ludźmi, a wreszcie zaglądać do sklepów złotniczych, do księgarni, do sklepów, w których zmieniano monetę, do bławatnych, brązowniczych i wszelkich innych...» [48, с. 21]. Автор «Quo Vadis?» зображує сонне місто, натякаючи на те, що день навіть у невольників починався тоді, коли сонце уже розташовувалося в зеніті: «...w tych zaś, które zamieszkiwała ludność wolna, żywiona kosztem państwa, zatem próżniacza, budzono się, zwłaszcza w zimie, *dość późno*» [48, с. 191]. Г. Сенкевич звертає увагу на різномовність, наголошуючи на поширеності грецької мови: «*Różnojęzyczna ludność* powtarzała w głos ich imiona z dodatkiem przezwisk, szyderstw lub pochwał. Między bezładnymi grupami przeciskały się czasem postępujące miarowym krokiem oddziały żołnierzy lub wigilów czuwających nad ulicznym porządkiem. *Język grecki dawał się słyszeć naokół równie często, jak łaciński*» [48, с. 21]. Така різноманітність народів засвідчила неоднаковість релігій та звичаїв, а також можливість співіснування на одному терені язичників та християн: «Istotnie, miejscowy żywioł ginął niemal w tym tłumie złożonym *ze wszystkich ras i narodów*» [48, с. 21]. Багато про образ

тогочасного Риму можна дізнатися із слів Хілона, який характеризує римлян як пияків та лінюхів, готових на будь-які вчинки за оплату [48, с. 146].

Божеественність античного Риму часто зводилася до зовнішнього вигляду. Краса для римлян сприймалася як щось неземне, що змогло набути свого вияву у видимому. Аби зрозуміти таку зосередженість римлян на красі свого тіла, доречно простежити певний зв'язок: привабливе тіло означало красиву душу. Усе мало сповідувати цю красу: звичаї, обряди, традиції, одяг тощо. Наприклад, Вініцій, захоплений зовнішністю Лігії, дозволяє собі порівняти її з богинею: «Piękność jej upajała jego zmysły i pragnął jej, lecz zarazem czuł, że jest mu bardzo droga i że naprawdę *mógłby ją wielbić jak bóstwo*; czuł również niepohamowaną potrzebę mówienia o jej piękności i o swym dla niej uwielbieniu» [48, с. 63]. У контексті варто згадати типову римську красу Поппеї, описану як щось небезпечне та сильне, але позбавлене цноти: «Weszła więc, *piękna jak bóstwo*, przybrana równie jak Nero w ametystowej barwy szatę i w naszyjnik z olbrzymich pereł, złupiony niegdyś na Masynissie, złotowłosa, słodka i jakkolwiek po dwóch mężach rozwódka, z twarzą i wejrzeniem dziewicy» [48, с. 69]. Краса була єдиним засобом жінки отримання першості та привернення до себе уваги; служила мотивом для заздрості та була причиною для злочинів: «Dlatego każda piękna twarz w pałacu wzbudzała w niej podejrzenie» [48, с. 80]. Очікування Лігії щодо Поппеї не співпали з тим, що їй довелося побачити; дівчина не могла повірити, що краса зовнішня може належати людині з відсутністю будь-якої моральності: «Ligia nigdy w życiu nie widziała nic równie pięknego, i oczom własnym nie chciało jej się wierzyć, albowiem wiadomo jej było, że *Poppea Sabina jest jedną z najniegodziwszych w świecie kobiet*...— Ach, Marku, czy to być może?» [48, с. 60]. Таким чином автор відділяє Лігію від римлянок, наділяє її особливою красою, яка є чистішою та світлішою від римської. Красу Лігії однією з перших помічає Акте: «Obnażywszy Ligię, na widok jej kształtów zarazem wiotkich i pełnych, utworzonych jakby z perłowej masy i róży, nie mogła wstrzymać okrzyku podziwienia i odstąpiwszy kilka kroków, *patrzyła z zachwytem na tę niezrównaną, wiosenną postać*» [48, с. 81].

Г. Сенкевич наполягає на тому, що Рим не був наділений Цнотливістю, адже навіть його керівники уособлювали найгірші якості людства: «*Nero szuka pozorów, bo Nero jest tchórzem. Ale taki Tyberiusz nie był tchórzem, a jednak usprawiedliwiał każdy swój występki. Czemu tak jest Co to za dziwny, mimowolny hołd, składany przez zło spocie?»* [48, с. 51]. Згадуючи про розпусність Поппеї, письменник намагається сконстрастувати її з Лігією, для якої втрата цноти прирівнювалася до смерті: «*Wiedziała więc, że w tym pałacu grozi jej zguba, o której zresztą ostrzegala ją w chwili rozstania i Pomponia. Mając jednak duszę młodą, nieobytą z zepsuciem, i wyznając wysoką naukę wszczepioną jej przez przybraną matkę, przyrzekła bronić się od owej zguby»* [48, с. 54]. Відповідно, на прикладі ставленні до моральності та цноти, автор окреслює кордони між язичницьким та християнським світом.

Античний світ, описаний Г. Сенкевичем, приваблює своєю пишністю. Нерон як голова держави схиляється до багатства, вдається до надмірності у оздобленні: «*Zbytek dworu złocił wszystko i wszystko pokrywał blaskiem»* [48, с. 53]. Водночас за цією красою стоять вбивства, підступи та зради. Автор згадує багато злочинів, які відбулися в оточенні цього багатства, наводить історію смерті Калігули та Касія Хереї і його родини, говорить про численні отруєння та самогубства, а мармур величного палацу, забарвлений кров'ю, стає символом античного світу: «*Oto tam z dala widać kryptoportyk, na którego kolumnach i podłodze czerwienią się jeszcze krwawe plamy krwi»* [48, с. 60]. Римський світ не є однорідним, тому не дивно, що зображуючи пишність та витонченість палацу та його мешканців, Г. Сенкевич різко переходить до опису п'янства та шаленства гостей: «*Uczta zmieniała się stopniowo w pijacką i rozpustną orgię. Syryjskie dziewczęta, które poprzednio tańczyły taniec bachiczny, pomieszały się z gośćmi. Muzyka zmieniała się w bezładny i dziki hałas cytr, lutni, cymbałów armeńskich, sistr egipskich, trąb i rogów, gdy zaś niektórzy z biesiadników pragnęli rozmawiać, poczęto krzyczeć na muzykantów, by poszli precz»* [48, с. 73]. У контекст цього шалу Г. Сенкевич вплітає загибель Риму: «*Ludzie mówią, że Rzym zginie, a są nawet tacy, którzy twierdzą, że już ginie. I*

pewno!... Ale jeśli to nastąpi, to dlatego, że młodzież nie ma wiary, *a bez wiary nie może być cnoty*. Zaniechano także dawnych surowych obyczajów i nikomu nie przychodzi do głowy, że epikurejczycy nie oprą się barbarzyńcom» [48, с. 74], пояснюючи це втратою цноти, моральності та поваги до богів.

Г. Сенкевич приділяє багато уваги архітектурі міста, його плануванню. Особливо детальними є описи будинків Риму, які ввібрали в себе характер їхніх власників. Як протиставлення шуму римських вулиць автор наводить дім Аулюса та Помпонії Грецини: «Тymczasem znaleźli się w atrium. Przełożony nad nim niewolnik, zwany atriensis, wysłał nomenclatora, by oznajmił gości, jednocześnie zaś służba podsunęła im krzesła i stołeczki pod nogi...Z góry przez duży otwór wpadał snop jasnego światła, łamiącego się w tysiące skier na wodotrysku... *Wszędy znać było spokojny dostatek, daleki od zbytku, ale szlachetny i pewny siebie*» [48, с. 27]. Хоча будинок відповідав тогочасному римському зразку, він не був надмірно оздобленим, а Петроній як поціновувач краси не зміг побачити у ньому нічого, що вражало би його гурманський смак: «Тwój dom, Plaucjuszu, *nie jest zbyt wielki, choć mieszka w nim wielki człowiek; mój jest wprawdzie za duży na tak lichego właściciela, ale również mały*» [48, с. 27]. Враховуючи те, що Помпонія Грецина була однією із перших християнок в Римі, її віра вплинула і на зовнішній вигляд будинку, що позбавило помешкання надмірності та зайвих деталей [48, с. 25]. Помпонія є представницею християнського світу, про що свідчить її зовнішність та поведінка, яку помічає представник античності Петроній і порівнює її з іншими римлянками: «Nie mógł też oprzeć się pewnemu podziwowi, jakim przejmowała go jej twarz smutna, ale pogodna, szlachetność jej postawy, ruchów, słów. *Pomponia mąciła do tego stopnia jego pojęcia o kobietach, że ów zepsuty do szpiku kości i pewny siebie, jak nikt w całym Rzymie, człowiek nie tylko odczuwał dla niej pewien rodzaj szacunku, ale nawet tracił poniekąd pewność siebie*» [48, с. 29]. Петроній першим, ще не усвідомлено, підкреслює відмінність християнського та римського світів: «Rozważam w duszy, jak odmienny jest wasz świat od tego świata, którym włada nasz Nero» [48, с. 34].

Найцікавішим героєм роману зазвичай вважають Петронія, прообразом якого був Гай Петроній Арбітр – римський письменник, філософ, політик та ймовірний автор «Сатирикону». Саме Петронія доречно розглядати як втілення стародавнього Риму. Він – цинік, уособлення поганського світу, котрий із підозрою ставиться до нової релігії. Петроній – останній представник грецько-римської культури, свідком занепаду якої стає читач. Чоловік вважає, що молодість – це єдине, що важливе; якщо тіло – молоде, людина не може бути нещасною: «Choćby świat i życie były jak najgorsze, jedno w nich zostanie wieczne dobro – młodość!» [48, с. 19]. Концентруючи увагу на почуттях рабині Евніце до Петронія, помічаємо особливість кохання жінки, яке нагадує поклоніння: «Eunice wstąpiła na stołek — i znalazłszy się na wysokości posągu, nagle zarzuciła mu na szyję ramiona, po czym odrzuciwszy w tył swe złote włosy i tuląc różowe ciało do białego marmuru, poczęła przyciskać w uniesieniu usta do zimnych warg Petroniusza» [48, с. 17]. Таке ставлення до предметів відповідає рисам фетишизму. Стосунки Евніце та Петронія – відкриті; вони не ховають своїх почуттів та фізичного потягу, тому дозволяють іншим спостерігати з ними: «Winicjusz widział, jak z wolna policzki jej poczęły się pokrywać odblaskiem purpury, jak oczy zatapiały się stopniowo we mgle. Razem tworzyli cudną grupę miłosną i szczęśliwą» [48, с. 251]. Петроній насолоджується коханням, ніби красою, як поціновувач мистецтва спостерігає за зовнішніми його проявами та приписує йому божественність: «Patrz sam: czy Praksyteles, czy Miron, czy Skopas lub Lizypp stworzyli kiedy cudniejsze linie? Czy na Paros lub w Pentelikonie istnieje podobny marmur, ciepły, różowy i rozkochany?» [48, с. 251]. Цікавим є те, що Петроній у своїй філософії допускає думку про існування душі: «Kochać jest nie dość, trzeba umieć kochać i trzeba umieć nauczyć miłości. Wszak rozkosz odczuwa i plebs, i nawet zwierzęta, lecz prawdziwy człowiek tym się właśnie od nich odróżnia, że ją niejako w szlachetną sztukę zamienia, a lubując się nią, wie o tym, całą jej boską wartość w myśli uprzytomnia, a przez to nie tylko ciało, ale i duszę nasycą» [48, с. 135]. До того ж, його філософія кохання нагадує християнську – любити Ісуса усією душею, та працювати над собою та своїми думками.

Скептичний Петроній все ж визнає, що кохання може мати необмежений вплив на людину: «*Miłość zmienia jednych więcej, drugich mniej, ale zmieniła i mnie. Niegdyś lubiłem zapach werweny, lecz ponieważ Eunice woli fiołki, więc i ja polubiłem je teraz nad wszystko, i od czasu jak wiosna nadeszła, oddychamy tylko fiołkami*» [48, с. 252].

Особливо активну внутрішню боротьбу уособлює персонаж роману Марк Вініцій, котрий засвідчив одночасне існування двох світів, перебуваючи стані боротьби між прихильністю до поганського світу та християнською етикою. На етапі зародження свого почуття до Лігії кохання Вініція являє собою пристрасть та бажання володіння людиною, як річчю: «*Chciałby ją mieć po to, by ją bić, włóczyć za włosy do cubiculów i pastwić się nad nią, to znów porywała go straszna tęsknota za jej głosem, postacią, oczyma, i czuł, że gotów by był leżeć u jej nóg. Wołał na nią, gryzł palce, obejmował głowę rękoma*» [48, с. 96]. Вініцій – уособлення рис римського чоловіка-власника, який не визнає прав жінки, але водночас впевнений, що має право розпоряджатися її життям: «*Cezar darował mi Ligię, więc on nie potrzebuje pytać, czym była przedtem. Wynajdzie ją choćby pod ziemią i uczyni z niej wszystko, co mu się podoba. Tak jest! Będzie jego nałożnicą*» [48, с. 97]. Відчуття безсилля, роздратування від неможливості отримати бажане викликає пориви агресії: «*Każe ją chłostać, ilekroć mu się podoba. Gdy mu się sprzykrzy, odda ją ostatniemu ze swoich niewolników albo jej obracać żarna w swoich posiadłościach w Afryce. Będzie jej teraz szukał i odnajdzie ją tylko po to, by ją zgnieść, zdeptać i upokorzyć*» [48, с. 102]. З моментом поглиблення почуття чоловіка, починається внутрішня зміна, яка найголовнішим чином проявляється у ставленні до жінки, яке раніше базувалося на впливі римського виховання та культурі чоловіка в домі [5]. Вперше Вініцій замислюється про жінку не як про наложницю, а рівну собі: «*Pomyślał, że istotnie mógł ją mieć powolną a w dodatku kochającą. Oto byłaby oprzędła drzwi jego i namaściła je wilczym tłuszczem, a potem zasiadła, jako żona, na owczym runie, u jego ogniska. Oto usłyszałby z jej ust sakramentalne: „Gdzie ty Kajus, tam i ja Kaja ł byłaby na zawsze jego. Czemu on tak nie postąpił? Był przecie*

gotów» [48, с. 105]. Останнім етапом становлення любові Вініція можна вважати ознайомлення з постулатами християнства: «*Jam nigdy nie przypuszczał, żeby mogła być taka miłość. Myślałem, że to jest tylko ogień we krwi i żądza, a teraz dopiero widzę, że można kochać każdą kroplą krwi i każdym tchnieniem, a zarazem czuć taki spokój słodki i niezmierny, jakby już ukoili duszę Sen i Śmierć. To dla mnie coś nowego*» [49, с. 31], тобто християнство відкриває для Вініція раніше незнані можливості прояву любові. Водночас внутрішні зміни приводять до зміни світогляду, що стає причиною непорозумінь між ним та Петронієм: «*Zdawało mu się przy tym, że Petroniusz w żadnym razie go nie zrozumie i że zaszło coś takiego, co ich wzajem od siebie oddaliło. Nie mógł przyjść do ładu nawet i sam ze sobą*» [48, с. 238]. Петроній категорично не сприймає вчень та релігій, які забороняють насолоджуватися життям та його принадами, саме тому він схиляється до поганства, хоча не визнає римських богів: «*Mniejsza, czy nasi bogowie są prawdziwi, ale są piękni, jest nam przy nich wesoło i możemy żyć bez troski*» [49, с. 44]. Християнська віра закликає до справедливості та милосердя, що для Петронія означає відмову від багатства: «*«Ja, mówisz, igrasz z życiem, i tak jest, ale czynię to, bo mnie to bawi, zaś wasze cnoty chrześcijańskie znudziłyby mnie, jak rozprawy Seneki, w jeden dzień. Dlatego wymowa Pawła poszła na marne*» [49, с. 44]. Для Вініція християнство спочатку було перешкодою на шляху до Лигії, а пізніше стає шляхом порятунку та звільненням від впливу римського безчинства: «*...sam byłbyś stokroć szczęśliwszym i pewniejszym, gdyby ona ogarnęła tak świat, jak ogarnęło go wasze władztwo rzymskie*» [49, с. 35]. Віра Вініція в Ісуса не є сліпою, він, як і усі римляни, наділений критичним розумом, про що свідчить намагання обґрунтувати усі дива: «*Wierzę, że Chrystus zmartwychwstał, bo to prawią ludzie prawdą żyjący, którzy Go widzieli po śmierci. Wierzę, bom sam widział, że wasza nauka płodzi cnotę, sprawiedliwość i miłosierdzie, nie zaś zbrodnie, o które was posądzają*» [48, с. 278]. Через Вініція Г. Сенкевич виразив свою думку в історичну правдивість християнської віри Письменник вводить до роману свідків життя Ісуса (Петра та Павла), таким чином викликаючи у читача довіру: «*Na Golgocie widziałem, jak Boga przybijali do krzyża. Słyszałem*

młoty i widziałem, jak podnieśli krzyż do góry, aby rzesze patrzyły na śmierć Syna człowieczego...» [49, с. 140]. Тобто, воскресіння теж починає виглядати реальним та можливим: «A on, Pan nasz i Bóg nasz, trzeciego dnia *zmartwychwstał i był między nami*, póki w wielkiej światłości nie wstąpił do królestwa swego...» [49, с. 140]. Варто наголосити на тому, що прийняття християнства не далось патрицію легко, важко було наважитися на відмову від звиклого способу життя, до того ж, сповнене моральністю життя видавалося досить нецікавим: «Z drugiej strony jednak *pozęła go nużyć także i samotność*. Wszyscy jego znajomi bawili z cezarem w Benewencie, musiał więc siedzieć w domu sam, z głową pełną myśli i sercem pełnym poczuc, z których nie umiał sobie zdać sprawy» [48, с. 239].

Петроній представляє світогляд, притаманний римському суспільству. Римляни не приймають християнства до переліку своїх релігій, не можуть дозволити вірі, такій відмінній від їхньої, побутовати в їхньому культурному осередку, що змушує вигадувати різноманітні забобони, такі як: отруювання фонтанів, поклоніння голові осла та навіть вбивства дітей, аби зменшити кількість бажаючих навернутися до християнства: «Ukrzyżowano tam za czasów Tyberiusa pewnego człowieka, którego wyznawcy mnożą się z dniem każdym, uważają go zaś za boga. *Zdaje się, że żadnych innych bogów, a zwłaszcza naszych, znać nie chcą*. Nie rozumiem, co by im to mogło szkodzić» [48, с. 138]. Римляни володіли певною свободою у виборі релігій, яка надавалася навіть жінкам, котрі могли мати своїх покровительниць, але з обов'язковою умовою відвідування храмів та поклоніння пантеону богів: «Każda niemal kobieta w Rzymie czci inne. Jest rzeczą niezawodną, że Pomponia wychowała ją w czci dla tego bóstwa, które sama wyznaje, jakie zaś wyznaje, nie wiem» [48, с. 139]. Уявлення римлян про християнство частково нагадувало римські вірування, наприклад, Вініцій, ще не обізнаний з усіма деталями, вважає, що Ісуса може потішити жертва: «Ofiarowałbym mu jutro hekatombę» [48, с. 110]. Невизнання християнами римських богів, а саме неприйняття самопроголошеного бога Нерона, призвело до підозр з боку римського суспільства. Відмінність у способі життя та поведінки, небезпечна інакшість дозволяє визнати християн винними у

спаленні міста: «Lud podejrzewa ciebie, niech jego podejrzenia zwróca się w inną stronę» [49, с. 107]. Сцена пожежі є досить показовою для розрізнення римського та християнського світоглядів: доки перші шукають винних у трагедії, звинувачують богів, цезаря та представників інших вір, інші моляться за своє місто та його мешканців. Віра християн у дечому нагадує стоїцистську філософію: Петро не дозволяє вірянам скаржитися на те, що відбувається, а віддатися на волю Божу: «Czemu się skarżycie?... Bóg sam poddał się męce i śmierci, a wy chcecie, by was przed nią osłonił?» [49, с. 141]. Вініцій помічає різницю між богами римськими, які, на думку громадян, часто мстилися людям за непослух, і єдиним Богом християн, який проявляв любов до людей і вмів пробачати: «...Wobec takiego Demiurga Jowisz, Saturn, Apollo, Juno, Westa i Wenus wyglądałoby jak jakaś *marna i hałaśliwa zgraja*» [48, с. 173]. Новонавернутий християнин Урсус вважає богів злими духами, вважаючи, що вони частково винні у розпусництві римлян, тому не варто говорити про визнання римлян у світі, адже для християнського бога усі рівні: «... Gdzie nie ma Rzymian, tam nie ma i zwierzchnictwa» [48, с. 220].

Автор не приділяє достатньо уваги щоденному християнському способу життя, маючи досить обмежені джерела щодо нього, тому воно зображено схематично. Проте читача у свій час дуже привабив християнський світ та християнська віра, яка змогла протистояти великій силі; особливу прихильність до письменника відчула католицька церква. Італієць Дж. Семері в праці про християнсько-апологетичне значення роману Г. Сенкевича (1899), висловив думку щодо католицизму – як джерела натхнення письменника, а бажання поширити католицизм у всьому світі назвав основною метою письменника [53, с. 274]. А. Бронаський вказує на контраст, який виникає між епохою цезарів, що є прикладом зіпсованості, та часами християнства, що символізує досконалість. Християни в романі приймають все, що випадає на їхню долю як вияв Божої волі, відповідно до цього вони пасивні, статичні та монументальні. У своїй критичній праці І. Матушевський вказав на яскравість поганського світу, зображеного Г. Сенкевичем, на фоні якого занадто блідо виглядало

християнське життя. З І. Матушевським погоджується Ю. Кшижановський, відзначаючи, що християнський світ роману «Quo Vadis?» на фоні римського блиску та розкоші – бляклий і загублений.

Вініцій стає свідком відмінностей між двома релігіями, що вражає його до глибини душі. Його здивування насамперед пов'язане із ставленням до бога: почувши звернену до християнського бога молитву, герой розуміє, що це не просто частина ритуалу, а потреба душі та серця: «Trzeba było być ślepym, by nie dostrzec, że ci ludzie nie tylko czcili swego boga, ale go z całej duszy kochali, tego zaś Winicjusz nie widział dotąd w żadnej ziemi, w żadnych obrzędach». Вініцій говорить про те, що жоден римлянин ніколи по-справжньому не любив своїх богів [48, с. 170–171]. Молитва для римлян була способом досягнення бажаного, тому зазвичай супроводжувалася пишними церемоніями та жертвами, в залежності від того, як сильно людина хотіла щось отримати. Подібна корисливість стала своєрідним девізом римської міфології. Окрім того, римляни вірили, що їхні розваги та веселощі приносять приємність богам, тому Г. Сенкевич часто зображує учти Нерона, описуючи розкошування людей, які зосереджувалися лише на задоволенні свого голоду та спраги. Серед таких учт найчастіше проводилися «узливання» на честь богів, приносилися невеликі жертви.

Автор наділяє християн цнотливістю віри, жорсткістю звичаїв, співчуттям до інших та вмінням прощати. Лігія, якій Вініцій приніс немало страждань, змусив блукати містом та переховуватися, проявила своє милосердя до молодого чоловіка, не дозволивши нашкодити йому: «Winicjusz, Bóg nie pozwolił ci popełnić złego uczynku, ale zachował cię przy życiu, byś opamiętał się w duszy» [48, с. 198]. Сильна любов до Ісуса та кохання, яке зароджувалося в її душі, змусили дівчину відплатити Марку добром за зло – тобто виконати одну із християнських заповідей: «Nie chciała za nic jego śmierci» [48, с. 200]. Ще одним вагомим доказом милосердя є сцена, де Главк пробачає Хілону смерть своєї родини і замах на своє життя: «Cefasie, niech ci tak Bóg odpuści krzywdy moje, jako ja ci je w imię Chrystusa odpuszczam» [48, с. 209]. Такий прояв

доброти є непригаманним для суспільства, в якому проживає Марк Вініцій, тому єдиним логічним рішенням він вважає помсту, пропонуючи християнам вбити Хілона: «... Dlaczego oni nie zabili Greka? Wszakże mogli to uczynić bezkarnie» [48, с. 211]. Життя людини небагато важило для римлян, особливо багатих. До них також варто зарахувати Вініція, який легко погоджується на вбивство людини для досягнення своєї мети: «Najmij więc ludzi, którzy go zatłuką kijami, ja ich zapłacę» [48, с. 144]. Вбивство не супроводжується докорами сумління, які натомість переслідують християнина Урсуса: «I teraz ciężko pokutuje... Inni śpiewają przy żarnach, a on *nieszczęsny myśli o swoim grzechu*, o obrazie Baranka... Ile się już namodlił, napłakał! Ile Baranka naprzepaszał! I czuje dotąd, że nie odpokutował dosyć... A teraz znów przyrzekł zabić zdrajcę..» [48, с. 152].

Негативними рисами притаманними язичництву наділений також грецький філософ-шахрай Хілон. Він позбавлений віри в богів, до яких звертається лише за потреби та власної вигоди, тобто вірить в того, хто приносить йому користь: «*Wierzę zawsze w to, w co mi wierzyć potrzeba*, i to jest moja filozofia» [48, с. 131]. Заради грошей та становища Хілон готовий на брехню і, навіть, на вбивство. Ось чому він видає Нерону Главка, а потім і решту християн. Хілон є уособленням людської змінності, що проявляється у його намаганні проникнути в християнську спільноту: «Jacyś dobrzy ludzie ci chrześcijanie, a tak źle o nich mówią! O, bogowie! Taka to sprawiedliwość na świecie. *Lubię jednak tę naukę* za to, że nie pozwala zabija» [48, с. 164].

Відмінність язичницького та християнського світів проявляється також у ставленні до смерті та до померлих. Дитина цезаря оплакується своєрідним способом, а саме – співами і танцями: «Boleść nasza nie uspokoiła się dotąd, pokazujemy więc ją ludziom we wszystkich postaciach, jakich naucza rzeźba, bacząc przy tym pilnie, czy nam z nią pięknie i czy ludzie umieją się na tej piękności roznać» [48, с. 136]. Показова жалоба потрібна не стільки Августі, скільки тим людям, котрі розуміють, що єдине земне життя закінчилося, а попереду – лише забуття: «Tu już przestali mówić o małej Auguście i o tym, że z czarów umarła» [48,

с. 155]. Смерть християн також оплакується, але для померлого важливою залишається молитва, а сам момент смерті не вважається кінцем життя, адже очікується початок нового – позаземного. Варто звернути увагу на лист Петронія до Вініція, наведений у 18-му розділі: Петроній розповідає про самогубства наближених до Нерона, передбачає власну смерть, але говорить про це наче між іншим, не надаючи цьому великого значення, намагаючись не згадувати про страшні речі, переймаючись, кому дістанеться його «*czaga mirreńska*»: «*Jeśli w chwili mej śmierci będziesz przy mnie, to ci ją oddam, jeśli będziesz daleko, to ją rozbiję*» [48, с. 158]. Закінчує свій лист веселим тоном, бажаючи Вініцію настрою та здоров'я, показуючи, що смерть не важить для нього багато.

Аналіз роману «*Quo vadis?*» дозволяє визначити деякі джерела, до яких звертався Г. Сенкевич для зображення християнського світу. Основним із них є Святе Письмо. Незважаючи на релігійний підтекст, Г. Сенкевич дотримується історичності і обґрунтовує біблійні події. Звернення до Святого Письма та міфологій Стародавнього Риму та Греції проявляється у символах роману, яким Г. Сенкевич надає двоякого значення, значно розширюючи можливості їхнього потрактування і наголошуючи на взаємопроникненні двох релігій – християнської та язичницької. Постійна конфронтація різних світоглядів призводить до змішування стилів, а навмисна емпфаза занепаду релігійності у Стародавньому Римі та водночас яскраві описи античного світу дозволяють простежити окреслені автором відмінності у характерах та психології героїв.

ВИСНОВКИ

Розглядаючи роман у контексті польської історичної прози, варто звернути увагу на його відмінності у порівнянні із загальноприйнятими позитивістськими правилами, а саме – емоційна насиченість характерів та символічність. Польський історичний роман початку ХІХ ст. зводився до опису історичних постатей та подій, відповідно використання античної тематики було незвичним для позитивістського оточення. Формування історичного роману в Польщі відбувалося за двома принципами: 1) фантазія переважала над дійсністю; 2) детальний опис історичних подій нівелював будь-яку романтичність. Г. Сенкевичу вдалося поєднати дві концепції, створивши оригінальний історичний роман. Автор використовує архаїзми та латинізми для створення ілюзії давнини, з метою введення читача в античний простір його роману. Однією з цілей написання твору Г. Сенкевич обирає орієнтацію на сучасного читача та намагання повернути зацікавленість історичною літературою.

Аналіз світоглядних зрізів Стародавнього Риму, його морального та етичного укладу за правління Нерона, приводить до розуміння зв'язку із звичаями, переказами, легендами, які формували свідомість римлян протягом століть. Вивчення Риму важливе уже з точки зору зародження християнства, яке поширилося на весь світ і на історії розвитку якого зосереджується Г. Сенкевич у романі «*Quo Vadis?*» Античний Рим керувався власними традиціями та мораллю і відкидав усе нове та небезпечне, що могло загрожувати моралі та етиці імперії. Ось чому християнство сприймалося як потенційна небезпека для Римської держави.

Характеризуючи зображення Риму в контексті роману, доходимо висновку, що Г. Сенкевич робить Рим одним зі своїх героїв, приділяючи багато уваги опису його архітектури, поєднанню злиднів та розкошів, розвитку та занепаду, яку панували в місті й поширювалися на його мешканців.

Вивчивши пантеон богів, що зустрічаються в романі «Quo Vadis?», ми з'ясували, що найбільший вплив на формування синкретичної римської міфології мала грецька релігія. З часом боги перестали ділитися на римських та грецьких, що й відображено в романі польського письменника. Найбільше згадок присвячено найвищому богу Юпітеру, на якого були перенесені риси грецького Зевса.

Представлені Г. Сенкевичем релігійні та культурні аспекти Стародавнього Риму дозволяють простежити принципи формування характерів у романі. Занепад релігійності призвів до занепаду звичаїв, що вплинуло на цноту та поведінку римлян, котрі наділені негативними рисами – заздрістю, жадобою до збагачення, марнославством тощо.

Зіставивши зображення двох протилежних світів – християнства та язичництва, ми визначили, що Г. Сенкевич використовує прийом контрасту для показу відмінностей між ними. Античний світ, описаний у романі «Quo Vadis?», приваблює своєю пишністю та красою, за якою стоять вбивства, підступи та зради, численні отруєння та самогубства. Таким чином, мармур величного палацу, забарвлений кров'ю, стає символом античного світу. Помешкання християн позбавлені надмірності та зайвих деталей, але за цією зовнішньою простотою ховається багатство душі мешканців-християн, яких автор наділяє цнотливістю віри, справедливістю, співчуттям до інших та вмінням прощати.

Проаналізувавши символи, якими насичений роман «Quo Vadis?», доходимо висновку, що Г. Сенкевич, прагнучи показати взаємопроникнення двох релігій, поєднує символи, що відносяться до різних світів. Ось чому символ риби, що зустрічається в романі, означає для християн любов до Бога і до свого ближнього, а для язичників цей знак стає символом Фортуни. Відомий в усьому світі знак хреста має універсальне значення та надається до різноманітних трактувань. У романі хрест представлений як євангельський символ, що уособлює смерть Христа за гріхи людства, але водночас це також есхатологічний символ, що має значення людського шляху. Рим у Г. Сенкевича

асоціюється із Вавилоном і є алегорією асиміляції культур. Потоп у романі «Quo Vadis?» зображений з метою показу перехідного етапу – зародження нового християнського світу, адже за водою з'являється вогонь, який знищує столицю язичництва.

Досліджуючи питання зображення двох протилежних світів – християнства та язичництва; відносин християнської та поганської культур, доречно зазначити, що твір підлягає різнобічному трактуванню та інтерпретаціям, які варто проводити в декілька етапів. Варто розглядати роман як конфронтацію двох світоглядних систем, двох епох, протиставлення багатства та бідності, освіченості та неучтва, влади та підданства. Г. Сенкевич реалізував оригінальне бачення двох культур у переломний момент. Представив їх у певній опозиції, протиставляючи римський дух та християнську душу, політеїзм стародавнього Риму та віру в єдиного християнського Бога, зневагу до язичницької релігії та традицій і відданість християнським постулатам. Водночас авторові вдалося яскраво зобразити античний світ, наситивши його кольорами та багатством.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне модулювання: монографія. Київ : АКАДЕМВИДАВ, 2014. 432 с.
2. Гадамер Г. Г. Істина і метод/ пер. з нім. В 2 т. Т 1. Київ : Юніверс, 2000. 460 с.
3. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації: монографія / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : НПУ, 2006. 286 с.
4. Дейвіс Н. Європа. Історія / пер. з англ. Таращук П. Київ : Основи, 2018. С. 164– 229.
5. Еко У. Історія європейської цивілізації. Рим. Харків, 2015. С. 1–580.
6. Зарубіжні письменники: енциклопед. довід.: у 2 т. / ред. Н. Михальська, Б. Щавурський. Тернопіль : Богдан, 2005. С. 708–709
7. Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення : автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06. Київ : 2003. 36 с.
8. Іващишин Х. Ю. Функціонування грецької міфології в романі Г. Сенкевича «Quo Vadis?». *Стан і перспективи методики вивчення польської мови у закладах середньої та вищої освіти: матеріали IV-го Міжнародного науково-методичного семінару (13-17 лист. 2023 р., м. Луцьк)*. С. 31–33.
9. Крісп Г. С. Змова Катіліни / пер. з лат. Ващишин Н. Київ : Апріорі, 2020. 140 с.
10. Лівій Т. Від заснування Міста. Книги I-V. Київ : Laugus, 2022. 384 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка. Т. Коваліва, В. Теремка . Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
12. Назон П. О. Метаморфози: Давньоримська література: навч. посіб. [поема]/ пер. з лат. Содомора А. Київ : Грамота, 2005. С. 226–505.
13. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. Київ, 2006. 347 с.
14. Парандовський Я. Вірування та легенди стародавніх греків і римлян / пер. з пол. Ленік О. Київ : Молодь, 1977. 230 с.

15. Поетика художнього твору та проблеми його інтерпретації: збірник наукових праць. Дрогобич : Коло, 2002. 200 с.
16. Транквілл Г. С. Життєписи дванадцяти цезарів / пер. з лат. Содомора П. Львів : Піраміда, 2019. 312 с.
17. Фрай Н. Великий код: Біблія і література/ пер. з англ. Старовойт І. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
18. Франко І. Гесіод і його твори. Теогонія (Походження богів): у 50 т. Т. 8. Київ, 1977. С. 314–342.
19. Andrea F. De Carlo. Rzymskie powieści Józefa Kraszewskiego jako literackie źródło «Quo Vadis» Sienkiewicza. URL: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8234/1/AF_De_Carlo_Rzymskie_powieści_Jozefa_Ignacego_Kraszewskiego.pdf (дата звернення 06.09.2023).
20. Bielat A. Ocalić Europę: Henryk Sienkiewicz. Sandomierz : Wydawnictwo Diecezjalne, 2016. 444 с.
21. Borkowska G. Pozytywiści i inni. Warszawa, 1996. 216 s.
22. Bronarski A. Stosunek «Quo Vadis?» do literatur romanskich. Poznań, 1926.
23. Bujnicki T. Zamiar i efekt. Sienkiewicza kłopoty z recepcją. Uniwersytet Warszawski. URL: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/260312/bujnicki_zamiar_i_efekt_sienkiewicza_kłopoty_z_recepcja_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 07.10. 2023).
24. Bujnicki T. Historyczna powieść epistolarna „Rzym za Nerona” Kraszewskiego. *Ruch Literacki*. 1987. z. 3 (162). s. 195–206
25. Bursztyńska H. Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego. Katowice, 1977. s. 44–59.
26. Chrzanowski I. O Sienkiewiczu. *Z cudzych opowiadań i własnych wspomnień*. w: idem, *Pisma wybrane*, Kraków. 2003.
27. Eustanchewicz L. «Quo Vadis?» Henryka Sienkiewicza. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983. 151 с.
28. Gorski I. Powieść historyczna Henryka Sienkiewicza „Quo vadis?”. *O Sienkiewiczu i Wiesiołowskim*, Warszawa, 1986, s. 273–390.

29. Górski K. Henryk Sienkiewicz. *Tygodnik Powszechny*. 1946. № 19.
30. Jeske-Choiński T. *Pozytywizm w nauce i literaturze*. Warszawa, 1908, s. 7.
31. Kleiner J. Artyzm Sienkiewicza. *Sztuchy*. Lwów, 1925. s. 159–171.
32. Kraszewski I. Rzym za Nerona. URL: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rzym-za-nerona/> (дата звернення 08.09.2023)
33. Krawczuk A. *Poczet cesarzy rzymskich*. Warszawa, 1986. s. 68
34. Krzyżanowski J. Henryk Sienkiewicz. Państwowe wydawnictwo naukowe: Warszawa, 1972. 126 c.
35. Kudasiewicz J. *Biblia. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*. Kraków, 1986. s. 387.
36. Kujew K. Twórczość Henryka Sienkiewicza w ocenie bułgarskich historyków literatury oraz krytyków literackich. *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. s. 379.
37. Lichański S. Przeciw automystyfikacji. *Dziś i Jutro*. 1954. № 33.
38. *Literatura Polska. Romantyzm. Pozytywizm*: pod red. Janiny Kulczyckiej-Saloni, Marii Straszewskiej. Warszawa, 1990. s. 363–374.
39. Lukács G. *Klasyczna postać powieści historycznej/ przekł. C. Przymusiński. Od Goethego do Balzaca*. Warszawa, 1958.
40. Maciej G. Jak czytać pozytywizm. *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*. Poznań, 2000. s. 21–45.
41. Majchrowski S. *Sienkiewicz. Opowieść biograficzna*. Toruń, 1975. 337 c.
42. Markiewicz H. *Pozytywizm*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. C. 192–212.
43. Matuszewski I. Powieść historyczna („Quo vadis?”). *Przegląd Tygodniowy*. Warszawa, 1896. № 20-23. s. 21–23.
44. Nasiłowska A. *Historia literatury polskiej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2022. C. 299–311.
45. Ovid. *Fasti*. / translated by Frazer, James George. Loeb Classical Library Volume: London, 1931. URL: <https://www.theoi.com/Text/OvidFasti1.html> (дата звернення 24.05.2023).

46. Samolewicz Z. Tło historyczne w powieści Sienkiewicza „Quo vadis?”. *Przegląd Literacki*. 1896. № 11.
47. Sienkiewicz H. List do J. Janczewskiej z dn. 19 XII 1889 roku, w: idem, *Listy*, t. 2, cz. 2, s. 169–175.
48. Sienkiewicz H. *Quo Vadis*: w 2 t. T. 1. K: Wydawnictwo Literackie, 2015. 287 c.
49. Sienkiewicz H. *Quo Vadis*: w 2 t. T. 2. K: Wydawnictwo Literackie, 2015. 287 c.
50. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*: red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. 1112 c.
51. *Słownik-terminów-literackich*: pod red. J. Sławińskiego. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. 707 c.
52. Stawar A. Glosy do „Quo vadis?” *Przegląd Humanistyczny*. 1959. № 2.
53. *Światowa historia literatury polskiej*/ red. M. Popiel, T. Bilczewski, S. Bill. Wyd. 1. Kraków, 2020. C. 260–280.
54. Świętosławska T. Rzym w „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza. *Z Sienkiewiczem po Mazowszu*. Płock: 1990. URL: https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/39372/Swietoslawska_Quo_vadis.pdf?sequence=1&isAllowed=y
(дата звернення 10.09.2023)
55. Świętosławska T. "Quo vadis?" Henryka Sienkiewicza : powieść historyczna czy epos? *Prace Polonistyczne*. 1995. № 50. s. 122–139.
URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature/Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature-r1995-t50/Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature-r1995-t50-s103-122/Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature-r1995-t50-s103-122.pdf
(дата звернення 01.09.2023)
56. Świętosławska T. *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź, 2016. 296 c.
57. Tertulian. *O widowiskach* / przeł. W. Myszor. *Wybór pism*. Warszawa, 1970. s. 96.
58. Tomkowski J. Co to jest pozytywizm? *Mój pozytywizm*. Warszawa, 1993, s.7-33.

59. Wyka K. Sprawa Sienkiewicza. *Szkice literackie i artystyczne*. T.1. Kraków, 1956. s. 123.

60. Żabski T. Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza. Wrocław, 1979. s. 77–85.