

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
І ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ІВАННА ДЕВДЮК

***БАРОКО. КЛАСИЦИЗМ.
ПРОСВІТНИЦТВО***

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XVII – XVIII СТ.

Видавець Кушнір Г. М.
Івано-Франківськ – 2021

ББК 83.3 (0) 44
Д 26

*Надруковано за ухвалою Вченої Ради
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
протокол № 10 від 30.11.2021 р.*

Рецензенти:

М. Б. Лановик, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

О. Д. Харлан, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету;

О. А. Марунко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.

Девдюк І. В.

Д 26 Бароко. Класицизм. Просвітництво. Зарубіжна література XVII–XVIII ст. : навчальний посібник / І. В. Девдюк. – Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2021. – 180 с.

ISBN 978-617-7926-28-2

ББК 83.3 (0) 44

У навчальному посібнику висвітлено основні тенденції розвитку зарубіжної літератури XVII–XVIII ст., проаналізовано загальні закономірності та національну своєрідність літературного процесу в різних країнах Європи, представлено особливості художньої майстерності видатних письменників доби (П. Кальдерон, П. Корнель, Ж.-Б. Мольєр, Дж. Свіфт, Д. Дефо, Й.-В. Гете, Ф. Шиллер та ін.).

Рекомендовано студентам напряму «Філологія».

ISBN 978-617-7926-28-2

© Девдюк І.В., 2021

ВСТУПНЕ СЛОВО

Навчальний посібник «Бароко. Класицизм. Просвітництво» укомплектовано для студентів філологічних спеціальностей на основі діючої програми та призначено для глибшого засвоєння курсу історії зарубіжної літератури XVII–XVIII ст. Його метою є розкриття світоглядних, соціокультурних та естетичних особливостей західноєвропейського літературного процесу XVII–XVIII ст. у розмаїтті напрямів, течій, шкіл та постатей, взаємодії конкретно-історичних та загальнолюдських значень. У межах курсу передбачено виконання наступних завдань: знайомство з основними етапами формування та розвитку літератури XVII–XVIII століття; осмислення творчого доробку провідних авторів із зазначенням традиційних і новаторських тенденцій; визначення характерних ознак художніх текстів, що вважаються номінативними в національних літературах періоду; виявлення основних літературознавчих понять; встановлення культурно-мистецьких зв'язків між літературами, що вивчаються.

Відповідно до поставлених завдань здійснено структурування навчального матеріалу, який охоплює п'ятнадцять тем, поданих за територіально-хронологічним принципом. На початку кожного розділу вміщено огляд основних понять і характерних ознак відповідної історико-літературної доби, її духовно-інтелектуальних цінностей та пріоритетів. У підрозділах увагу зосереджено на специфіці національних та індивідуально-авторських парадигм у координатах таких літературних явищ, як «бароко», «класицизм», «просвітницький класицизм», «просвітницький раціоналізм», «сентименталізм», «штюрмерський рух», «веймарський класицизм» та ін., що в сукупності дає цілісне уявлення про динаміку та наповнення літератури означеного періоду.

Історико-типологічний підхід, покладений в основу аналізу літературних явищ, сприяє глибшому засвоєнню матеріалу, активізує думку студента, допомагає виявляти спільні та відмінні риси різнонаціональних явищ світового письменства. Так, естетика та поетика класицизму актуалізується у площині зіставлення з художніми явищами бароко, сентименталізму – з літературою раннього Просвітництва, жанрова специфіка міщанської драми – з моделлю класицистичної трагедії тощо.

Після кожної теми подаються контрольні питання, завдання для самостійної роботи, теми для рефератів, а також список рекомендованої літератури. Наприкінці видання є зведений перелік питань для

самоконтролю, а також програмові вимоги до іспиту (заліку). Корпус завдань, який підібрано та сформульовано згідно з метою та завданнями курсу, передбачає знання базових категорій і явищ, водночас стимулює до самостійних суджень і творчого осмислення літературних вірців. Основною вимогою до студентів є уважне читання текстів, адже жодний підручник не замінить безпосереднього знайомства з твором, а лише допоможе глибше його зрозуміти.

РОЗДІЛ I ЛІТЕРАТУРА XVII СТОЛІТТЯ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМ

Говорячи про «XVII століття», маємо на увазі не календарний період, а культурно-історичну епоху з притаманними їй рисами, відмінними від попереднього Відродження та наступного Просвітництва. Специфічні особливості епохи пов'язані значною мірою з конкретно-історичними умовами її розвитку як серединної ланки у процесі переходу від феодальної дійсності, усталених середньовічних понять про світ і людину до утвердження буржуазних відносин і менталітету Нового часу з його культом розуму. Взаємопроникнення двох систем і в культурно-історичній, і в суспільно-політичній площинах у різних співвідношеннях відбувалося впродовж майже всього століття, що визначило його крайню внутрішню складність, суперечливість і водночас багатогранність. У XVII столітті мають місце доволі неоднорідні за своїм характером та ідейним спрямуванням явища. Так, у Голландії та Англії відбуваються перші буржуазні революції (Голландія – 1609 р., Англія – 1688 р.), у Франції великої могутності набуває монархія; бурхливо розвивається наукова й технічна думка (відкриття Галілео Галілея, Йоганна Кеплера, Вільяма Гарвея, Рене Декарта, Блеза Паскаля та ін.), водночас активізуються церковні сили, панує релігійний фанатизм, поширюється контрреформація, інквізиція (Іспанія, Італія), ведуться затяжні релігійні війни (30-літня війна у Німеччині). Така неоднорідність розвитку викликає труднощі у визначенні загальної періодизації епохи. Єдиним спільним моментом доби, який можна назвати переломним, вважаються 40-50 роки, після яких зрушення на різних рівнях відбулися в багатьох європейських країнах. Проте їх наповнення надто різномірне, щоб можна виділити домінуючі тенденції того чи іншого періоду.

У мистецтві наприкінці XVI – на початку XVII століття майже одночасно формуються дві опозиційні художні системи – **бароко і класицизм**, співвідношення та форми взаємодії яких у різних країнах помітно відрізнялися. Якщо бароко відчутного поширення набуло в країнах із переважаючою земельною аристократією і значним впливом церкви (Німеччина, Іспанія, Італія), то класицизм – із централізуючим в особі монарха державним началом (Франція, Росія). У деяких країнах, наприклад в Англії, обидва напрями розвивалися паралельно, причому в творчості одного й того ж митця можна було знайти риси бароко і класицизму (Дж. Мільтон). До того ж, названим художнім

системам у кожній країні були властиві національні риси. Та попри різочі відмінності, бароко і класицизм об'єднувало те, що вирізняло епоху XVII століття від Ренесансу загалом: **відсутність характерної для Ренесансу гармонійності світовідчуття, уявлень про цілісність людської натури, про нерозривну єдність тілесного й духовного начал**. На перший план у мистецтві й літературі XVII століття висувається зображення внутрішніх суперечностей людини, осмислення розірваності зв'язку між особистістю і суспільством, між життєвими ідеалами і реальною дійсністю. У пошуках гармонії, намаганнях подолати хаос буття, недосконалість людської природи теоретики й практики бароко та класицизму пропонували свою систему світоглядних і морально-естетичних цінностей.

Так, митці **бароко** вищою духовною мудрістю вважали Божу благодать, протиставляючи її земній зіпсутості й гріховності, вони висували ідеал поміркованої у своїх тілесних бажаннях людини (аскета-філософа), яка зневажає матеріальні блага та загалом земне життя як сфери нижчого порядку заради вічного служіння Богові. Їй зрозуміла любов до всіх земних радощів, але душу переповнює жага до вічного, небесного. **Конфлікт** та ідейно-сюжетна лінія творів передають складну боротьбу в душі барокових героїв між спокусами (злом) та праведністю (добром), внаслідок якої вони усвідомлюють марність земного буття та високе призначення служити Богові. Власне через образ головного героя, перипетії його долі, зречення митці утверджували головні християнські ідеали, допомагали долати розгубленість та відчай, знаходити гармонію на землі, водночас заслужити вічне життя та славу в потойбічному світі. Все ж, на відміну від ренесансного ідеалу людини-титана, що вірить у власні сили, розум та красу, людина в бароко представлена непостійною й недосконалою, безпомічною в руках зрадливої долі. Твори позначені похмурістю та песимізмом, оскільки навколишня дійсність, сповнена спокус і злих сил, видається химерною, зловісною, незрозумілою та ворожою, позбавленою закономірності. Смерть, яка відкриває шлях у потойбіччя, стає звільненням від життєвої смуги.

Усвідомлюючи неможливість осмислення логіки розвитку подій, теоретики й практики **бароко** (з італ. *barocco* – химерний, неправильний) **відавали перевагу інтуїтивному пізнанню**, яке дозволяє проникнути у внутрішню сутність речей, поєднати світ видимий і невидимий, реальний та ілюзорний, свідомий і неусвідомлений. Вони не ставили перед собою завдання пояснити дійсність, навпаки, демонстрували її складність, змінність, непізнаність, тому художній світ у барокових творах постає багатозначним, ірраціональним і

динамічним. Звідси потяг представників напряму до живописності, гротеску, містики, алегорії, символіки, гіперболи, риторики, патетики, контрасту, ускладнених сюжетів і композицій, заплутаної інтриги, висвітлення одних і тих самих подій під кутом зору різних персонажів тощо. Великого значення в бароко надавалось творчій уяві, за допомогою якої шляхом використання найрізноманітніших поетикальних прийомів і засобів можна було творити власну картину світу, виявляти власне бачення ходу речей.

Визначальним стильовим засобом напряму є *метафора*, яка в найбільшій мірі відповідала творчим задумам митців передати парадокси та суперечності життя у складній, зашифрованій, водночас відточеній формі. Зі слів Д. Наливайка, «в метафорі доба бароко вбачала і модель світу, і ефективний засіб його пізнання». Вона дозволяла пов'язати чи зіставити несумісні, на перший погляд, ідеї та предмети (комічне і трагічне, піднесене і потворне, аскетизм і гедонізм, християнство і язичництво, світ духовний і фізичний, світло і темряву тощо), таким чином досягнути високої емоційності, експресивності, філософської глибини, водночас вишуканості.

Вміння комбінувати й поєднувати найвіддаленіші явища є, за твердженням визнаних теоретиків бароко іспанця Б. Грасіана («Про дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму», 1648) та італійця Е. Тезауро («Підзорна труба Аристотеля», 1654), виявом швидкого (гострого) розуму або дотепності розуму. Чим важче пізнається істина, згідно з твердженням Б. Грасіана, тим приємніше її досягнути.

Принцип дотепності, а ще його називали «концептизмом» (*conchetto* (*кончетто*) з ісп. – поняття, поєднання), набув особливої популярності в поезії бароко. Його впровадили та широко застосовували Дж. Маріно в Італії, Л. де Гонгора в Іспанії, Джон Донн і поети-метафізики в Англії, І. Величковський і Л. Баранович в Україні та ін. Будуючи свої твори на дотепних і ускладнених парадоксах, контрастних сполученнях, які виходили за рамки звичних понять і уявлень про світ (наприклад, у Джона Донна корабель, захоплений бурєю, трясеться, як хворий на лихоманку; смерть схожа на нудоту тощо), митці бароко значно розширювали ідейно-художні можливості поезії, сприяли її оновленню на всіх рівнях. Зауважимо, що стилістичний прийом «поєднання непоєднуваного» й пізніше культивувався у світовій літературі, зокрема в епоху модернізму у творчості символістів, сюрреалістів, футуристів, абсурдистів та ін.

Літературне бароко виявило себе в різних жанрах: драмі, трагікомедії, романі, поемі, сонеті, сатиричному вірші. До видатних представників бароко належать, крім уже згаданих, драматург

П. Кальдерон, поет і прозаїк Ф. де Кеведо (Іспанія), поет і драматург А. Грифіус, прозаїк Г. Гріммельсгаузен (Німеччина). Українське бароко представлене творчістю М. Смотрицького, І. Величковського, Ф. Прокоповича та ін.

У класицизмі домінуючою є ідея держави й громадянського обов'язку, заради яких слід жертвувати особистими інтересами та пристрастями. Класицисти, особливо на перших порах, володіли громадянськими переконаннями, активно через форму та зміст творів втілювали їх у життя, таким чином підтримуючи офіційну (монархічну) владу. Влада, у свою чергу, всіляко заохочувала таке мистецтво, бачила в ньому потужну ідеологічну силу, здатну впливати на всі верстви населення. **Позитивним героєм** тут виступає гармонійний, цілеспрямований і суспільно активний індивід (представник дворянства), який усвідомлює свою відповідальність перед державою, готовий добровільно поступитися власними інтересами. Такий тип поведінки для нього є виявом «розумної волі», яка перемагає «нерозумну пристрасть» і робить людину щасливою. Проте ні в якому разі не слід вважати, що твори класицизму оспівують сліпе і безболісне підкорення особистого суспільному. Оскільки пристрасть чинить опір і вступає в конфлікт із здоровим глуздом, вибір героїв проходить через важкі душевні сумніви й муки, внутрішню боротьбу. **На протистоянні цих двох начал (почуття та обов'язку, особистого та суспільного) і ґрунтується трагізм та драматизм творів класицизму.** Проте, на відміну від бароко, класицизм вірить у могутність людської волі й розуму, єдність суспільного й морально-етичного начал, тому для його творів характерний життєстверджуючий пафос і гуманізм.

Поетика класицизму у своїй основі була **раціоналістичною**. Основою пізнання світу класицисти вважали розум і думку, тому відкидали інтуїцію і, відповідно, ускладненість та метафоричність барокових творів, які, на їхній погляд, були позбавлені «хорошого смаку». Під кутом зору прибічників напряду, твір може бути красивим лише тоді, коли побудований за принципом ідеальної природи, тобто розумно (поняття краси і розуму асоціювались): у строгой логічній послідовності, раціонально, ясно і просто. Взірцем для них стали твори античних митців, які відповідали цим «нормам», були досконалими. Власне класицизм і виник як наслідування античних взірців (з латин. *classicus* – взірцевий). Проте в античній спадщині класицистами відбиралось те, що корелювало з їхніми ідеалами «облагодородженої, ідеальної природи».

Велике значення для утвердження наряду мали раціоналістичні доктрини Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Лейбніца. Особливо популярним було *картезіанство* – концепція французького мислителя *Рене Декарта* (1596–1650). Згідно з Декартом, розум, думка визначаються основою пізнання й діяння людини (відомий вислів вченого «Я мислю, значить існую»). Філософ ділив реальний світ на дві замкнені зони: матеріальну і духовну, де матеріальна – сліпі й нерозумні людські пристрасті, духовна – людський розум, яким керує вища сила і який діє в інтересах загального блага, добра, справедливості та порядку. Саме розум, на думку Декарта, повинен допомагати кожній людині, у тому числі митцеві, стримувати й регулювати свої почуття та емоції, завдяки чому досягати рівноваги й гармонії у всьому. Вчений вважав, що не слід загроможувати твори зайвими образами та мотивами. У своїх трактатах («Роздуми про метод», «Пристрасті душі») він закликав письменників до строгої розумової дисципліни, до чіткого розмежування та аналізу явищ історії й літератури, їх узагальнення від простого до складного,

Керуючись поетиками Аристотеля («Поетика») і Горація («Послання до Пізонів»), спадщиною античних митців, раціоналістичною філософією Декарта, а також власними уявленнями про розумну красу, класицисти висунули цілу низку принципів і канонів, дотримання яких було обов'язковим. Найбільшого увиразнення й обґрунтування *нормативна естетика* наряду (така, що вимагає строгого виконання норм і правил) набула в поетичному трактаті французького поета й теоретика літератури *Нікола Буало «Поетичне мистецтво» (1674)*.

Принципи класицизму. Усі жанри в класицизмі ділилися на високі та низькі за принципом приналежності їх до високого чи низького стилів. До *високих* належали оди, трагедії, героїчні поеми, до *низьких* – комедії, сатири, фарси, байки. Найбільш визнаним жанром у класицизмі вважалася трагедія. Для кожного жанру були встановлені свої чітко визначені межі й особливості, герої та мова:

- у високих жанрах звучали патріотичні ідеї, низькі носили побутовий характер, у них переважно висміювались соціальні та людські вади;
- героями високих жанрів ставали короновані особи, аристократи, воєначальники (втілювали головну ідею творів, тому їх часто називали «ходячими ідеями»), у низьких – міщани, селяни, бідняки;
- мова трагедій, од, героїчних поем мала бути поетичною, пафосною, піднесеною, без просторіччя та фольклорних елементів, комедій – прозова і народна;

- існувала строга заборона на змішування високого і низького, трагічного і комічного, прекрасного і потворного (порівняйте з бароко). Так, у трагедіях не можна було показувати жорстокі видовища, криваві сцени тощо, які ображали естетичні почуття глядачів. Про них переважно розповідали другорядні герої (слуги, повірені тощо);
- у творах відсутні мотиви ірраціонального, містичного, які суперечили здоровому глуздові.

Важливим для класицизму було **правило трьох єдностей у драмі: місця, часу та дії**. Події повинні були відбуватись:

- в одному місці (на тлі однієї декорації) – єдність місця;
- впродовж однієї доби – єдність часу;
- навколо одного конфлікту (наявність лише однієї сюжетної лінії) – єдність дії.

Перевага у творах надавалася головному й суттєвому, тому вилучалося все дріб'язкове, окреме, раптове,

Ці та інші правила значно обмежували творчу свободу письменника, проте являли собою важливий етап розвитку сценічного мистецтва, оскільки сприяли більш поглибленому й виразному розкриттю основної думки твору, його конфлікту. **Прогресивне значення класицизму** полягало також у визнанні високої виховної місії мистецтва, у створенні через позитивний приклад єдиного «хорошого смаку». Важливо, що принцип чистоти стилів сприяв формуванню літературних національних мов.

Як уже відзначалось, найбільшого розвитку класицизм набув у Франції, оскільки співпав із процесом становлення національної і державної єдності країни. Французький абсолютизм, поклавши кінець феодалному свавіллю, активно втрутився в літературне й культурне життя. Класицизм з його ідеєю державності, громадянського обов'язку, нормативною поетикою став першим напрямом, визнаним офіційною владою. Період розквіту цього напрямку припадає на XVII ст., проте він продовжував функціонувати аж до початку XIX ст. Найбільш яскравими представниками французького класицизму стали драматурги П'єр Корнель, Жан Расін, Жан-Батіст Мольєр. В Англії теоретиками й практиками класицизму були в різний час Бен Джонсон (поч. XVII ст.), Джон Драйден (друга полов. XVII ст.), Олександр Поуп (поч. XVIII ст.) та ін. У Німеччині – Мартін Опіц, Йоганн Готшед, у Росії – Олександр Сумароков, Михайло Ломоносов, Дмитро Фонвізін, у Польщі – Ігнаці Красицький тощо. До українських класицистів відносять Івана Котляревського, Григорія Квітку-Основ'яненка, Петра Гулака-Артемівського, Павла Білецького-Носенка та ін.

ТЕМА 1

Іспанська література XVII ст. Творчість Педро Кальдерона

План

1. Суспільно-політичні та культурно-історичні передумови розвитку бароко в Іспанії. Поезія іспанського бароко (Л. де Гонгора, Ф. де Кеведо).

2. Педро Кальдерон як найбільш видатний представник літератури іспанського бароко. Багатство спадщини драматурга, характеристика п'єс за групами.

3. Проблема честі у п'єсі «Саламейський алькальд». Основний конфлікт, ключові персонажі драми.

4. Своєрідність алегоричної інтерпретації філософської ідеї життя як сну в драмі П. Кальдерона «Життя – це сон»:

- жанр твору, характеристика часу й простору, поняття хорнади;
- сюжетно-композиційні особливості драми, провідний конфлікт та основні сюжетні лінії;
- образ Сехисмундо як героя барокового типу, втілення в образі ідей християнського гуманізму.
- мова і стиль твору (контраст, алегорії, символи, антитези, перифрази тощо).

Іспанська література XVII ст.

У XV ст. після національно-визвольної боротьби з маврами, яка увійшла в історію як Реконкіста, Іспанія здобула національну незалежність, стала могутньою державою з величезними колоніями. Проте вже до кінця XVI ст. країна переживає глибокий занепад, зумовлений передусім великим впливом золота з Америки, що призводить до гальмування розвитку виробництва в країні та ослаблення національної економіки. Ще одна причина загального погіршення ситуації – домінування католицької церкви, яка веде постійні війни з протестантськими країнами, вганяючи народ у стан крайнього зубожіння. Загострення соціальних і національних суперечностей пришвидшує крах іспанської державності. До того ж, 1588 року біля берегів Англії гине майже весь флот Іспанії, країна втрачає колишні колонії, зокрема північну частину Нідерландів Голландію, яка 1609 року здобуває незалежність, а в 1640 році відходить Португалія. У країні панують корупція, фаворитизм, беззаконня, ведеться політика змов і підступів. Сильний вплив церкви

стає гальмом розвитку науки, в університетах переважає схоластика, освіченість не є ознакою високого статусу.

У таких умовах в Іспанії найбільшого розвитку набуває художня система *бароко*, яка, продовжуючи традиції Ренесансу, акцентує на невідповідності ідеалів Відродження похмурій дійсності, водночас прагне до встановлення втраченої гармонії на новій основі. Долаючи настрої зневіри та розчарування у земному житті, іспанські митці звертаються до пошуків ідеалів в інших, надприродних сферах. З одного боку, вони проголошують віру в потойбічне існування, з другого – закликають до мужнього й стійкого протистояння дійсності-сну з її спокусами та пристрастями, висувають ідеї стоїцизму та християнського гуманізму як панацеї проти хаосу, безладдя та суперечностей. *Усвідомлення тези «життя – це сон», яка стає панівним умонастроєм доби*, доводить марність життя, його швидкоплинність, водночас безмежність і вічність потойбічного, де ціняться передусім надбання душі, а слава й матеріальні блага втрачають свою значимість. Така установка допомагала проникнути в глибини людського буття, сприяла осягненню Божого провидіння, Божої волі, істини – того вічного й незбагненого, що виходило за межі людської логіки, а відтак наповнювало життя духовними вартостями. Саме завдяки цій тезі герой філософсько-алегоричної драми П. Кальдерона «Життя – це сон» Сехисмундо, пройшовши складний шлях переродження від звіра до праведника, відкриває для себе головне правило життя – за будь яких обставин залишатися людиною.

Тож іспанське бароко XVII ст. можна охарактеризувати, зі слів відомого дослідника іспанської літератури З. Плавскіна, «як ідейний і культурний рух, художню систему мистецтва, що виникла як своєрідна реакція на гуманізм Відродження, як наслідок кризи його ідеалів і усвідомлення цієї кризи діячами культури». Подібну думку висловлює український вчений Д. Наливайко, для якого бароко – це спроба «нової духовної інтеграції, нового ідейного й художнього синтезу, але вже на іншій, не ренесансній світоглядній основі».

До визначних представників бароко в Іспанії належать Луїс де Гонгора, Франсіско де Кеведо, Вальтасар Грасіан, Педро Кальдерон де ла Барка. **Луїс де Гонгора (1561–1627)** відомий як автор сонетів і поем. Його твори позначені темним (незрозумілим) стилем, що ліг в основу школи під назвою «культизм». Стиль культизму характеризує складний синтаксис на латинський манер, широке використання неологізмів, інверсій, антитез, паралелізмів, перифраз, гіпербол тощо, мета яких – представити світ як втілення дисгармонії та хаосу,

водночас нерозгаданої таємниці. Поетичний витвір митця постає альтернативною реальністю, одним із варіантів розгадки, проте сам є загадкою, зрозуміти яку дано лише вибраним. У поезіях звучать мотиви трагізму, заперечення й засудження реальності. Відомі поеми Гонгори «Галерник», «Поліфем і Галатея» вражають своєю оригінальністю, свіжістю й незвичністю вираження думки.

Франсіско де Кеведо (1580–1645) увійшов в історію іспанської літератури як прозаїк і поет-новатор. Писав памфлети, видіння (сновидіння), трактати, новели, виступив як творець пікареских романів («Історія життя пройдисвіта на ім'я Дон Паблос»). У поезіях, написаних у бурлескно-сатиричному ключі, вдавався до засобів гри слів, розчленування лексем, використання незвичних суфіксів. Художній стиль Кеведо, який ґрунтувався на принципі парадоксального зіставлення образів, став відомий у літературі як важкий (концептизм), на відміну від темного (культизму) Гонгори. За допомогою поєднання піднесеного й буденного, міфологічного й побутового автор передає стан людини бароко, яка розгублена у світі, відчуває його суперечливість, а відтак власну залежність від вищих сил.

Вальтасар Грасіан (1601-1658) – теолог, філософ, прозаїк, прибічник ідеї елітарного мистецтва, йому властива песимістична оцінка дійсності. Відомий філософсько-алегоричним романом «Критікон», філософсько-моральними та політичними трактатами. Є автором праці «Про дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму», у якій обґрунтував естетичні принципи бароко. Основним критерієм творчості вважав не правила, а індивідуальний смак митця, його художню інтуїцію.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681)

Педро Кальдерон – учень і послідовник Лопе де Веги – вже за життя вчителя перевершив його славу, увійшовши в золоту скрабницю іспанської літератури. Окрім письменницької діяльності, він займався військовою справою, неодноразово брав участь у воєнних походах, виявляючи при цьому мужність та вправність. У другій половині життя Кальдерон прийняв сан священника і став духовною особою.

Народився письменник 17 січня 1600 року в Мадриді у дворянській сім'ї секретаря королівського казначейства. З 8 років виховувався в єзуїтському мадрридському колегіумі, пізніше вчився в університетах Саламанки та Алькала, де опанував громадянське й канонічне право, готуючись до духовної кар'єри.

Свою першу комедію Кальдерон написав, коли йому було 13, у 19 – він відомий в Мадриді як поет і драматург, пише п'єси для

королівського театру. На початку 30-х років за Кальдероном міцно закріпилася репутація провідного драматурга, а в 1635 році, після смерті Лопе де Веги, він отримав звання придворного драматурга.

Друга половина 40-х років виявилась складною та сповненою трагічними подіями і в історії Іспанії, і в особистому житті письменника. У зв'язку із жалобою, викликаною смертю королеви Ісабель, а пізніше принца Бальтасара, на декілька років були закриті театри, заборонялись будь-які розважальні заходи. У цей період Кальдерон втратив дорогих йому людей: двох братів і кохану жінку, що стало причиною глибокої душевної кризи письменника. У 1951 році він приймає сан священника, пізніше стає духовним наставником короля Філіпа IV, а відтак – капеланом одного з мадридських монастирів. У цьому статусі Кальдерон не припиняє літературну діяльність, пише духовні драми, сценарії до релігійних свят, що приносить йому матеріальний успіх, а передусім широку популярність серед парафіян. Смерть П. Кальдерона 25 травня 1681 року, яка припала на свято П'ятидесятниці, була сприйнята іспанцями як національна втрата. Увесь свій статок письменник заповів конгрегації Св. Петра, на чолі якої він був.

Спадщина драматурга багата й різноманітна. Вона налічує 220 різножанрових п'єс, до яких належать 120 світських драм, 78 ауто і 20 інтермедій. Хоча Кальдерон орієнтувався на смаки королівського двору, його найбільш визначні твори далекі від ортодоксальної політики влади. Умовно п'єси можна розділити на 4 групи:

1. *Комедії «плаща і шаги»*, або любовні комедії («Дім з двома виходами важко зберегти», «З любов'ю не жартують», «Дама-невидимка» та ін.), у яких простежується вплив творчої манери Лопе де Веги. Проте, на відміну від безпосередніх героїв останнього, дійові особи П. Кальдерона, вирішуючи любовні колізії, керуються здебільшого розумом як атрибутом дворянської пристойності та розважності. Кавалери – вишукані та ввічливі, із загостреним чуттям честі, панночки – щирі й веселі. Благородні молоді люди з півслова розуміють одне одного, віддані ідеї добра й краси. Їхня мова патетична, пишна й барвиста, збагачена гіперболами, метафорами.

2. *Драми честі*: «Лікар своєї честі», «Саламейський алькальд» (алькальд – народний суддя). Тематика п'єс ґрунтується на історично сформованому в Іспанії твердженні про честь як перший громадянський обов'язок. Ніхто так виразно не визначив панівні в суспільстві погляди на честь, як це зробив Кальдерон, оскільки сам високо його підносив, асоціюючи не лише зі свободою та силою людського духу, а й з самим життям. Недаремно романтики називали

Кальдерона «поетом честі». У більшості випадків драматург пов'язує розв'язання проблеми честі з уявленням про благородство як наслідковий дар крові, як невід'ємний атрибут дворянського роду. Натомість у п'єсі «Саламейський алькальд», яка пройнята демократичним духом, честь розглядається як благо, яке не є ознакою класової приналежності, а разом з життям дане Богом кожній людині, тож посягати на неї ніхто не має права. Навіть наказ короля може бути порушений заради захисту честі, що довів своїм вчинком головний персонаж драми «Саламейський алькальд» Педро Креспо, наказавши вбити кривдника своєї дочки капітана дона Альваро.

3. *Морально-філософські драми* («Поклоніння хресту», «Стійкий принц», «Життя – це сон») належать до барокових п'єс, поєднують світську й релігійну тематику. Актуальні морально-релігійні, політичні й соціальні проблеми, зокрема честі, державного обов'язку, служіння релігії тощо, перенесені в умовну, тобто філософсько-алегоричну площину. Творам притаманні широкі філософські узагальнення, ослаблення зовнішньої дії, вільна композиція, висвітлення декількох тем у межах одного твору. П'єси утверджують стоїчний ідеал людини, яка спроможна силою свого духу та розуму знайти вихід із життєвого лабіриту і відстояти людську гідність.

4. *Ауто-секраменталії* – одноактні п'єси релігійного змісту. Виконувались протягом святкування свята Тіла Господнього. Ще більше, у порівнянні з бароковими, відходять від реалістичних принципів побудови характерів. Персонажі творів – абстрактно-алегоричні символи, які втілюють ті чи інші властивості душі чи догми класицизму. Ця група не має великого історико-літературного значення, проте саме завдяки ауто, Кальдерон здобув популярність серед простих людей.

Морально-філософська драма «Життя це сон» (1635) є одним із найяскравіших взірців літературного бароко. Художня дійсність у творі постає в метафоричному образі життя-сну, завдяки чому події переводяться в умовну площину, яка представляє собою сплетіння земного і потойбічного, реального і містичного, високого і низького тощо. Сон, з одного боку, постає композиційним прийомом, а з другого – символом, який надає творові глибокого філософського змісту.

В основі драми – *ідея* переродження людини-звіра у правителя-праведника. В алегоричній формі вона виражає складний шлях самовиховання та самовдосконалення індивіда через досягнення Божого провидіння, верховних замислів щодо власного місця й призначення.

Ключова концепція драми втілена в образі головного персонажа Сехисмундо. Завдяки усвідомленню тези «життя – це сон», герой

зрікається власних пристрастей і земних спокус, визначаючи важливість вічних цінностей: доброти, всепрощення, любові. Вибираючи свідомо добро, герой перемагає злий фатум, а, отже, самого себе, власну засліпленість і обмеженість. Саме сон як мудрий наставник вчить його смиренності, поміркованості, терпіння, віри у вічне життя душі. П'єса, таким чином, утверджує християнські ідеали, є взірцем вірності їм.

У драмі декілька *сюжетних ліній*, у межах яких автор порушує й інші проблеми, зокрема тиранії (Басиліо, Сехисмундо), обов'язку перед королем і батьківської любові (Клотальдо), кохання і честі (Росаура), кохання і владних амбіцій (Астольфо), вільного вибору і неминучості фатуму (Кларін) тощо. У перебігу подій дійові особи можуть поставати в декількох статусах, виражати одну й ту ж думку в різних ракурсах, що в кінцевому підсумку підсилює основний конфлікт твору, який розгортається навколо образів Сехисмундо й Басиліо. У сукупності, створюється багатогранна й строката картина барокового світу – змінного й рухливого, водночас цілісного й завершеного.

Твір складається з трьох частин – *хорнад*, що в перекладі означає «шлях, пройдений за день». Події п'єси відбуваються у Польщі, проте жодного відношення до її історії та реалій не мають, як і персонажі, імена яких радше іспанські, ніж слов'янські. Вибір автором віддаленої від Іспанії країни підсилює універсальний та позачасовий характер твору: все, про що йдеться, може відбуватися на будь-якій території і в будь-який час.

Уже з перших сторінок постає картина химерної дійсності-сну. Два таємничі незнайомці, які за невідомих обставин покинули рідний край і відправились у далеку дорогу, опиняються серед скелястих гір, де бачать похмуру вежу, а в ній – закуту в ланцюги людину у звірячій шкурі. Мандрівників, якими виявилися жінка в чоловічому одязі на ім'я Росаура та її слуга блазень Кларін, переповнюють страх і збентеження: здається, зловісний фатум навис над усім світом. Долаючи боязнь, вони наближаються до таємничого чоловіка в печері та стають мимовільними свідками його тужливих роздумів.

Нещасний називає себе людиною-звіром («*Я тут звір серед людей / І людина серед звірів*») – цитати подаються в перекладі Миколи Лукаша), бо від народження перебуває в похмурих стінах. Йому не дає спокою питання власної провини, він не може зрозуміти, за що його покарано, адже нічого поганого не зробив, бо хіба народження може бути злочином? Уже в перших монологів головного персонажа, сповнених глибокого філософсько-алегоричного змісту, проблема місця індивіда, його призначення на землі розглядається

крізь призму християнських постулатів, зокрема первородного гріха як уособлення тваринних інстинктів та нищих пристрастей. Із цих позицій нарікання чоловіка на власну долю є ознакою його духовної обмеженості, переваги в ньому тваринного над людським. Звільнитися від рабських пут йому допоможе засвоєння істини, що життя – це ілюзія, це сон, який швидко минає.

Далі дія переноситься в палац короля Польщі Басиліо. Зі слів правителя дізнаємось, що «печерною» людиною є його син Сехисмундо, якого він ще новонародженим закував у ланцюги. У такий спосіб хотів уберегти країну та свій народ від тирана й деспота, яким, згідно з пророцтвом, мав стати намісник трону в майбутньому. Смерть матері під час пологів, зловісні сни, землетрус, затемнення сонця – ці тривожні знаки утверджують його у правильності радикального кроку.

На схилі літ король Басиліо починає сумніватися у справедливості своїх дій щодо сина. Перш ніж передати трон спадкоємцю, вирішує пересвідчитися у правдивості передбачень. Правитель наказує наглядачу Клотальдо усипити Сехисмундо й перенести його в стані сну до палацу. Якщо ж хлопець і справді виявиться жорстоким, як свідчило пророцтво, то в такий же спосіб можна буде його повернути до вежі, завіривши в нереальності всього, що з ним відбувалося. Надії короля не виправдались. Сехисмундо, розуміючи, що як законний спадкоємець трону він був позбавлений всіх благ, і справді звіріє, поводить себе зухвало й аморально. Він відкидає докори короля, погрожує йому розплатою. В очах сина батько – тиран, бо, давши життя, його й відібрав. Звинувачення Сехисмундо звучать переконливо, проте втрачають свою резонність, коли Басиліо закликає сина утихомиритися і змиритися, бо все може виявитися сном. Слова короля можна тут тлумачити як «глас Божий», як нагадування про швидкоплинність даних людині благ, а відтак – нікчемність її амбіцій.

Коли Сехисмундо знову опиняється у вежі, Клотальдо переконує його, що все було сном. Усвідомлення примарності земного існування («*всі на світі / Снять, спокусами повиті*»), відносності й мізерності прагнень до слави, багатства, влади, які в кожному мить можуть зникнути, робить його мудрим і розважним, приборкують дику тваринну силу. І хоча він продовжує перебувати у в'язниці, душа його поступово звільняється від кайданів спокус, пристрастей, честолюбства й злоби.

Остаточне зцілення героя відбувається у третій, завершальній хорнаді. Король, відмовляючись від власного сина як наступника, має намір передати корону московському принцові Астольфо. Народ, довідавшись про законного спадкоємця, підіймається на повстання,

звільняє Сехисмундо з в'язниці і просить очолити повстання. Принц боїться знову розчаруватися, потрапити в залежність від солодкого смаку влади, проте пережитий досвід наповнює його благородними помислами: *«Я добро чинити маю, / Правда це чи сон – байдуже; / Якщо правда, їй служити; / Якщо сон – то пробудиться [...]»*. Зрештою, Сехисмундо прощає батька й усіх, хто причетний до його ув'язнення. Таким чином, творячи добро, він отримує перемогу над самим собою, над злим фатумом, що перетворив його життя на тюрму. Перед нами тепер – мудрий і поміркований правитель, який прагне до самопізнання, здатний подолати спокуси, приборкати власні амбіції.

Твір містить велику кількість художніх засобів, за допомогою яких автору вдається створити картину ілюзорного світу, сповненого тасмниць та загадкових перетворень. З-поміж них: алегоричні образи, що тяжіють до символів (вежа, кайдани, палац, людина-звір тощо), складні метафоричні конструкції з паралелізмами, парафразами, персоніфікованими образами, які подекуди нагадують загадки:

Мова йде про землетрус:

*Хмари плакали камінням
І спливали кров'ю ріки (с. 14)*

Клотальдо описує політ орла:

*Що долає згорда сферу
Вітру, схожий на вогнисту
Блискавку золотоперу
Чи на мандрівну комету (с. 20)*

Слава в устах Сехисмундо прирівнюється до мигдалю:

*Що розквітнув на світанку
Несподівано й неждано,
І при першій повіванні
Опадуть, зів'януть рано
Пелюстки його рожеві (с. 44)*

«Саламейський алькальд» (1642–1644) належить до драм честі, є переробкою однойменної п'єси Лопе де Веги. П. Кальдерон вніс чимало змін в образи, композицію, сюжет, створивши цілком оригінальний твір, який відносять до шедеврів іспанської драматургії. За ідейним змістом та порушеними проблемами «Саламейський алькальд» є однією з найдемократичніших і найсміливіших п'єс світового письменства. Український переклад п'єси здійснено Іваном Франком під назвою «Віт Заламейський» у 1894 році (про це детально див. у статті Я. Кравця «Іван Франко та іспанська література»).

Події твору відбуваються в Саломеї наприкінці XVI століття, а саме 1581 року під час переїзду короля Філіпа в супроводі війська до

Португалії, де планувалась церемонія його коронації, проте вказаний історичний факт у творі не актуалізується. В основу сюжету лягли поширені на той час в армії випадки звалтування жінок, які найчастіше траплялися під час військових походів, особливо ж, коли солдати зупинялися у поселеннях для відпочинку. У зв'язку із цим було навіть видано указ, який передбачав смертну кару за наругу над жінками.

Використавши вказану ситуацію як відправну точку сюжету, П. Кальдерон виходить за її вузькі рамки. Він акцентує увагу передусім на соціально-етичному аспекті проблеми та розглядає її з позицій релігійно-християнських цінностей. У полі зору автора поняття честі, яке, як про це йшлося вище, вважалось атрибутом лише дворян. Автор не погоджується з таким трактуванням, протиставляючи йому християнське розуміння честі як дару, даного Богом кожній людині від народження. Зіткнення протилежних поглядів на честь, а саме класово-дворянського, представленого капітаном дон Альваро, та християнського, поборником якого є селянин Педро Креспо, і становить основний конфлікт твору.

У Саломею прибуває полк на чолі з капітаном доном Альваро. Йому як командирові вибирають найкращий дім заможного селянина Педро Креспо, у якого до того ж є дочка – красуня Ісавель. Навчений життєвим досвідом, батько робить все, щоб заховати її від очей капітана. Проте той, вдаючись до підступних дій, потрапляє в покої дівчини, яка вражає його не лише вродою, а й розумом, а передусім – почуттям власної гідності. Горда Ісавель відкидає будь-які залицяння дон Альваро, викликаючи в нього ще більшу жагу, водночас гнів через ушкоджене самолюбство. Скориставшись обставинами, капітан викрадає дівчину, а відтак, поглумившись над нею, залишає в лісі.

Саме в цей час пригнічений горем батько дізнається, що його обрано алькальдом (народним суддею) Саломеї. Скориставшись даним йому повноваженням, він ув'язнює капітана та пропонує йому загладити свій гріх, одружившись з Ісавель. Сцена розмови двох чоловіків є кульмінаційною точкою п'єси. Суддя як мудра, справедлива й гуманна людина розмовляє з капітаном із позицій розуму й честі. Честь для нього – вище благо, яке дане йому Богом і тому зрівнює всіх людей, незалежно від їхньої класової приналежності. Натомість дон Альваро відстоює класово-дворянське розуміння честі. Впевнений у своїй безкарності, він ставиться до селянина зневажливо й зверхньо, навідріз відмовляючись від його пропозиції. Тоді народний суддя Педро Креспо віддає наказ вбити кривдника. Таким чином, у творі утверджується ідея душевної благородності людей із народу. Захищаючи право селянина на захист честі власної дочки, автор виступає проти анархії та безправ'я, які панували тоді в Іспанії. Не можна не захоплюватися широтою мислення та

сміливістю думки Кальдерона, який сам належав до дворянського роду та був особою, наближеною до королівського двору.

Вартою уваги є остання сцена, де автор доводить, що монархія може поклястися на всі класи, якщо буде мудро оберігати їхні інтереси, разом із тим, декларує право народу на захист з боку свого правителя. Правда, такий фінал п'єси не був до душі тодішньому монархові, розцінювався посяганням на його владу.

Самостійна робота:

1. Ознайомитися з поезією Луїса де Гонгори та Франціско де Кеvedо. Здійснити художній аналіз одного вірша.
2. Опрацювати статтю Д. Наливайка «Бароко і драма Кальдерона «Життя – це сон» (Тема. – 2000. – № 1. – С. 5-17).
3. Зробити виписки з праці Вальтасара Грасіана «Про дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму».
4. Занотувати цитати з драми П. Кальдерона «Життя – це сон», які ілюструють тезу «життя – це сон».
5. Виписати словосполучення й вирази, вжиті у переносному значенні, визначити їхнє ідейне-смісловне наповнення (драма П. Кальдерона «Життя – це сон»).
6. Виписати висловлювання персонажів («Саламейський алькальд», «Життя – це сон»), у яких йдеться про честь.

Питання для контролю:

- Основний конфлікт бароко (порівняйте з класицизмом).
- Яку функцію виконує метафора як основний стильовий засіб бароко?
- У яких країнах і чому найбільшого розвитку набуло бароко (порівняйте з класицизмом)?
- Концепція людини бароко.
- Позитивний герой бароко.
- Композиційні особливості творів бароко.
- Що є основою пізнання дійсності у бароко?
- На чому ґрунтується «концептизм» митців бароко?
- Чому друга група п'єс Кальдерона називається «драми честі»?
- У яких різних статусах впродовж п'єси «Життя – це сон» виступає Басиліо (Росаура)?
- У чому полягає обмеженість Сехисмундо, з позицій християнства, коли він, опинившись у палаці, називає батька своїм боржником?

- Який зміст вкладено в слова Росаури, яка, побачивши Сехисмундо в статусі принца у палаці короля, говорить: «Я бачу те, що гоже і негоже»?
- Як ідеї бароко втілені в образі Кларіна?
- Поясніть слова Сехисмундо – «Сон – мій учитель».
- Чому капітану дону Альваро у п'єсі «Саламейський алькальд» для тимчасового проживання було запропоновано будинок Креспо?
- Які наміри мав ідальго Мендо щодо Ісавель?
- Як капітану вдалося викрасти Ісавель?
- Коли саме (в контексті яких подій) Креспо призначають алькальдом?
- Що спільного в образах Росаури («Життя – це сон») та Іскри («Саламейський алькальд»)?

Теми рефератів:

1. Порівняльна характеристика поезії Луїса де Гонгори та Франціско де Кеведо.
2. Жіночі образи в драмі П. Кальдерона «Життя – це сон».
3. Мовно-стильові особливості драми «Життя – це сон».
4. Проблема честі у драмі «Життя – це сон».
5. Історична та суспільна дійсність у драмі П. Кальдерона «Саламейський алькальд».
6. Християнські мотиви у п'єсі «Саламейський алькальд».
7. Рецепція творчості Кальдерона в Україні.

Література:

Антологія іспанської літератури доби бароко / Упорядкування і коментар О. Пронкевича // Вікно в світ. 2000. № 3. С. 83–159.

Балашов Н.И. Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 154–182.

Бальтасар Грасиан. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977. (История эстетики в памятниках и документах). С. 169–464.

Борецький М. Дон Педро Кальдерон де ла Барка. Віхи життя і творчості (1600–1681) // Тижневик «ЗЛ». 2000. № 9. С. 5–7, 10.

Василенко Михайло. Честь і обов'язок великого іспанця // Всесвіт. 2000. № 7–8. С. 121–123.

Гвоздьов А. Іспанська література XVI–XVII ст. // Всесвітня література та культура. 2004. № 12. С. 7–10.

Гвоздьов А. Іспанська драма XVI–XVII ст. // Всесвітня література та культура. 2004. № 12. С. 33-38.

Данченко І. Трагічна іронія людської долі / До аналізу ідейно-естетичних засад філософської драми «Життя – це сон» П. Кальдерона // Тижневик «ЗЛ». 2000. № 9. С. 3.

Девдюк І. В. Бароко і класицизм: спільне та відмінне // Зарубіжна література в школах України. 2005. № 1. С. 10-12.

Захарченко Н. «Життя – це сон» П. Кальдерона – взірець барокової драми // Тижневик «ЗЛ». 2001. № 42. С. 2.

Кравець Я. Іван Франко та іспанська література // Українське літературознавство. 2011. Вип. 74. С. 211-221. URL: http://old.philology.lnu.edu.ua/ukr_literaturoznavstvo/74_2011/74_2011_ja.kravets.pdf

Мележик В. Бароко як культурна система (урок-дослідження) // Тижневик «ЗЛ». 2004. № 43. С. 1-6.

Наливайко Д. Бароко і драма Кальдерона «Життя – це сон» // Тема. 2000. № 1. С. 5-17.

Немиришин П. И. Література барокко. Аналіз сонетів Луїса де Гонгоры–Арготе // Всесвітня література та культура. 2005. № 8. С. 12-18.

Перлини іспанської барокової поезії: Луїс де Гонгора, Педро Кальдерон, Хуана Інес де ля Крус // Всесвітня література та культура. 2004. № 12. С. 32-33.

Плавскін З. И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М., 1978. 286 с.

Рогозинський В., Рогозинська В. Західноєвропейське та українське бароко: драма Педро Кальдерона «Життя – це сон» // Всесвітня література та культура. 2005. № 7. С. 19-22.

Рязанцева Т. «Жив, писав, кохав...» Життя і творчість Ф. де Кеведо // Всесвіт. 1997. № 10. С. 156-160.

Шепель Ю. Митець на тлі доби (П. Кальдерон «Життя – це сон») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. 2000. № 1. С. 28–30.

ТЕМА 2

Класицизм як літературний напрям Особливості класицистичної трагедії

План

- 1. Суспільно-політичні та культурно-історичні передумови розвитку класицизму у Франції, періодизація.*
- 2. Трагікомедія П'єра Корнеля «Сід» як класицистичний твір:*
 - художні та історичні джерела твору;*
 - головний конфлікт п'єси, його причини, особливості розвитку;*
 - правило трьох єдностей.*
- 3. Герої трагікомедії – носії певних ідей:*
 - образ Сіда (Горація, Куріація) як героя класицизму;*
 - образ короля, вагомість його рішень у творі;*
 - функції другорядних персонажів.*
- 4. Полеміка навколо «Сіда».*
- 5. Жанрова та ідейно-художня своєрідність трагедії Жана Расіна «Андромаха» на новому етапі розвитку класицизму у Франції.*
- 6. Роль пристрасті в житті Пірра, Ореста, Герміони, Андромахи.*

Французька література XVII ст.

Франція XVII ст. – одна з наймогутніших країн Європи. Цьому сприяє вдала соціальна політика уряду, спрямована на національне об'єднання всіх класів та прошарків навколо монарха. Абсолютизм прагне утвердити принципи громадянської дисципліни на усіх ділянках суспільного буття, у тому числі й творчості, підпорядковуючи своїм цілям нормативне мистецтво класицизму.

Літературу Франції вказаного періоду умовно ділять на два періоди, які відповідають рокам правління двох королів – Людовіка XIII та Людовіка XIV. Упродовж **I періоду** (правління Людовіка XIII, 1625–1643) з ініціативи кардинала Рішельє – фактичного правителя країни – 1643 року створено Французьку Академію із 40 академістів, яка скеровує літературне життя Франції, виступає своєрідним цензором та законодавчим органом, заохочуючи до написання творів у дусі класицизму. Рішельє призначає письменникам пенсії, чим ставить їх у матеріальну залежність від уряду.

Першим класицистом вважається поет Франсуа Малерб (1555–1628), якому належать теоретичні узагальнення напрямку, викладені в передмовах і трактатах. Як поет Малерб виразив себе в релігійних стансах та одах, проголошуючи в них ідеї вірності монарху («Ода королю Генріху Великому», «Ода з приводу походу Людовіка XIII»

тощо). Саме ним було визначено ключові аспекти класицистичних творів, як от: тематичний спектр, система персонажів, композиція.

У драматичному мистецтві панівне становище займає політична трагедія, досягнувши найбільшого увиразнення у творчості П'єра Корнеля (1606–1684). У п'єсах драматурга, передусім першого етапу діяльності («Сід», «Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея»), звучать ідеї мудрого монарха, громадянського обов'язку, переваги розуму над почуттями. Провідні персонажі у своїх рішеннях керуються здоровим глуздом, віддаючи в жертву власні амбіції.

Література бароко у визначеній відрізку представлена преціозною літературою (із фр. – дорогоцінний, вишуканий), яка зображала ідеологію аристократичного середовища. Поезія вважалася витвором вишуканого розуму та призначалась для відповідного кола читачів. Для творів характерний галантний і манірний стиль, покликаний виражати витончені почуття та думки. Серед представників такої літератури варто уваги доробок Венсана Вуатюра (1598–1648), вірші якого до сьогодні вражають художньою довершеністю та свіжістю.

Широкої популярності набуває течія поетів-вільнодумців, відома як «лібертінаж», яку відносять до «низового» бароко. Для лібертенів характерна сатирично-бурлескна поезія, сповнена цинізму та зневаги до абсолютизму і встановлених у літературі канонів. До найбільш відомих поетів цієї групи належить Теофіль де Віо (1590–1626). До низового бароко відносять поеми та віршовані памфлети Поля Скаррона (1610–1660), Сірано де Бержерака (1619–1655), побутові та полемічні романи Шарля Сореля (1602–1674).

Після смерті Рішельє і Людовіка XIII (1843 р.) влада переходить до матері 5-річного Людовіка XIV Анни Австрійської. Фактично керує державою міністр кардинал Мазаріні. Його правлінням незадоволені як знатна аристократія, так і міська буржуазія та селяни, в результаті чого починаються повстання, які переростають у загальнонаціональний рух, що увійшов в історію як Фронда. Свого апогею рух досягнув у 1648–1653 рр., ставши своєрідним аналогом буржуазної революції в Англії, проте зазнав повної поразки, на півтора століття продовживши абсолютизм у Франції.

II етап розвитку літератури припадає на роки правління короля Людовіка XIV (1660–1715), якого називають «король-сонце». Влада монарха стає необмеженою, поширюючись на всі ділянки життя за принципом «державна – це я». Людовік XIV намагається тримати в полі зору літературу й мистецтво. Під час його правління організовуються Версальські свята, відбуваються покази вистав, що загалом сприяє розвитку театру.

Класицизм продовжує домінувати, проте його характер дещо змінюється, набуваючи нових обрисів. Хоча ідея абсолютного монарха не заперечується, все частіше у творах звучить критика суспільних та людських вад. Вказана тенденція знайшла вираження в любовно-психологічній трагедії Жана Расіна (1639–1699), яка приходить на зміну політичній у Корнеля. Водночас велику популярність завойовує запроваджена Ж.-Б. Мольєром (1622–1673) «висока комедія», підносячись у правах до рівня трагедії. Поширюються жанри низького стилю, зокрема байки у творчості Жана де Лафонтена (1621–1695), епіграми, сатири. Зароджується психологічний роман, представлений твором «Принцеса Клевська» Марі де Лафайєт (1634–1693).

П'єр Корнель (1606–1684)

П. Корнель належить до плеяди найбільш видатних майстрів театального мистецтва. У скарбницю світової літератури увійшов як фундатор класицистичної трагедії. Під його пером цей жанр набув художньої довершеності, ознаменувавши поворот у розвитку світової драматургії.

Народився письменник у нормандському місті Руані в сім'ї адвоката. Виховувався у місцевому єзуїтському колежі, у 1622-1624 рр. вивчав право, вступивши пізніше в корпорацію адвокатів Руану та отримавши місце прокурора. Професійною практикою не надто цікавився, натомість віддавав перевагу літературі, зокрема мистецтву віршування – писав популярні в той час галантні вірші та епіграми у дусі преціозної літератури. Театральну кар'єру розпочав із комедії у віршах «Меліта, або Фальшиві листи» (1629), яка за рекомендацією відомого паризького актора Гійома Мондорі, що тоді гастролював із трупю в Руані, була поставлена у Парижі, завоювавши симпатії глядачів. У Парижі були оприлюднені й наступні драматичні проби Корнеля: комедії «Клітандр» (1631) «Вдова» (1632), «Галерея суду» (1632), «Компаньйонка» (1633), «Королівська площа» (1634). Перші п'єси, які за жанровими ознаками наближаються до «комедій звичаїв», були розраховані передусім на смаки привілейованого класу. У полі зору автора – приватні стосунки (здебільшого любовні), побутові інтереси й звичаї представників дворянського середовища. Відповідно мова творів вишукана й дотепна, позбавлена непристойних жартів та інших грубих ефектів, які притаманні народному фарсу. Попри певний схематизм та шаблонність, п'єси позначені композиційною строгістю, яскравими й переконливими характерами, гнучким стилем, що свідчить про новаторство драматургії Корнеля. Саме завдяки комедіям

він завойовує прихильність парижан та навіть отримує позитивний відгук у самого Рішельє.

У 1635 році П. Корнель звертається до високої трагедії, яка на той час стає найбільш престижним і модним жанром. Наслідуючи досвід Сенеки та Еврипіда, він пише трагедію «Медея», у якій робить спробу надати нового звучання античним образам, проте твір не мав успіху. Справжнім тріумфом увінчалася прем'єра наступної п'єси – трагікомедії у віршах «Сід» (1637), написаної за мотивами іспанської історії періоду Середньовіччя. Сценічна постановка п'єси користувалася серед глядачів шаленою популярністю, висунувши Корнеля в число кращих драматургів. З того часу у Франції навіть поширився вислів «Прекрасно, як «Сід». Натомість академісти їй винесли суворий вердикт, звинувативши автора у порушенні принципів класицизму. Усі недоліки твору було узагальнено та сформульовано у трактаті «Думка Французької Академії про трагікомедію П. Корнеля «Сід», який вийшов 1638 року. Пригнічений прискіпливою й жорсткою критикою, скерованою передусім Рішельє, Корнель повертається до Руану, де береться за створення трагедій на римські сюжети, а саме «Горацій» (1640), «Цінна, або Милосердя Августа» (1640), а пізніше «Смерть Помпея» (1643).

Взявши до уваги зауваження з приводу «Сіда», він намагається дотримуватися вимог нової художньої системи, хоча і вважає їх обтяжливими й не дуже зручними. У п'єсах витримано правило трьох єдностей, стиль вірша пафосний і строгий, композиція раціональна, трагікомічні елементи відсутні. Центральним конфліктом є протиборство між природними людськими почуттями й обов'язку перед державою, головні герої стримують свої пристрасті в ім'я державного блага, викликаючи захоплення могутністю волі. Трагедії набувають політичного характеру, оспівують монархію як оплот нації та втілення розумної організації суспільства. Водночас, на відміну від схематичних і сухих декламацій попередників, які сліпо наслідували латинську трагедію, п'єси Корнеля наповнені гуманізмом та силою справжньої пристрасті. Автор виражає думки в легкій і виразній формі. Трагедії «Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея», які належать до так званої «першої манери» творчості письменника, стали віхою на шляху утвердження класицистичного мистецтва не лише у Франції, а й у всій Європі, а Корнель вийшов у ряди найбільш відомих драматургів часу. З ініціативи Рішельє його нагороджено дворянським титулом, виділено пенсію, а в 1647 році обрано членом Французької Академії.

Починаючи з трагедії «Мученик Полієвкт» (1643), твори Корнеля дедалі виразніше свідчать про звільнення від оптимістичних ілюзій

щодо французького абсолютизму. У творчості письменника наступає етап «другої манери», який припадає на роки правління Анни Австрійської та кардинала Мазаріні, що позначені загостренням суперечностей серед дворянської верхівки, а відтак поширенням руху Фронди. Складні події, наклавши відбиток на культурно-мистецьке життя Франції у цілому, не могли не позначитися на ідейно-художньому змісті п'єс Корнеля. У трагедіях «Родогуна, принцеса Парфії» (1644), «Іраклій, або Імператор Сходу» (1646), «Нікомед» (1651) політична влада зображується передусім як засіб задоволення честолюбних задумів, відповідно героїчне начало ослаблене, персонажі постають то жорстокими й деспотичними, підпорядковуючи щирі почуття корисливим інтересам, то слабхарактерними й безпомічними, пасуючи перед силами зла. Змінюється і структура творів: фабула ускладнюється, вводяться перипетії, несподівані розв'язки, у мові відчутні барокові елементи. П'єси «другої манери» не мали успіху серед глядачів, а написана 1652 року трагедія «Пертарит» повністю провалилася, що знову призвело до від'їзду Корнеля з Парижа та до перерви в його творчості.

В останній період діяльності (1659–1674) Корнель знову береться за трагедії на римські сюжети, пише п'єси «Едіп» (1659), «Золоте руно» (1660), «Серторій» (1662), «Отон» (1664), «Тіт і Береніка» (1670), «Сурена» (1674) та інші, проте йому так і не вдається підкорити столицю, у нього з'являються молодші суперники, зокрема Жан Расін, який пропонує нову концепцію трагедії, викликаючи захоплення публіки. На цьому тлі політично заангажовані п'єси Корнеля виглядають старомодними й нецікавими. У 1674 році він повністю відходить від театру. Живе в бідності (через надмірні урядові витрати його позбавляють пенсії) і майже в повному забутті. Н. Буало добивається для перестарілого драматурга одноразової допомоги в розмірі 2 тисячі ліврів, яку митець отримує за два місяці до смерті 1684 року.

Трагікомедія «Сід», поставлена на сцені 1637 року, стала епохальним явищем в історії сценічного мистецтва, ознаменувавши перехід від трагікомедії, яка до цього часу домінувала у французькому театрі, до трагедії. Саме в цьому творі в усій повноті та ясності знайшли відбиття особливості творчої манери П. Корнеля. Керуючись раціоналістичною філософією про два ворожі начала в душі індивіда (почуттів та розуму), письменник розцінює особисту пристрасть проявом свавілля нищої чуттєвої природи, тож висуває ідею розуму як панацеї проти життєвих суперечностей. Автор доводить, що вихід із трагічної ситуації завжди можливий, якщо існує впевнена в собі й сильна людина. Така позиція

засвідчує близькість Корнеля до традицій Ренесансу, його відчуженість феодальній культурі, зосередженій здебільшого не на реальному, а потойбічному світі.

В основу сюжету твору покладено події Реконксти (XI ст.) – боротьби іспанців за національне звільнення від мавританських завойовників. Герой п'єси – реальна особистість, кастильський лицар Родріго Діас, якому належать чималі перемоги у боротьбі з маврами, за що вороги й назвали його Сідом (з арабської «пан»).

Інформацію про подвиги Сіда П. Корнель черпав із різних джерел, зокрема іспанських народних поем «Родріго» та «Пісня про мого Сіда», пізніших легенд і романсів (XIV–XIV ст.), «Історії Іспанії» відомого історика Маріана Хуана (1537–1624). Якщо в ранніх народних піснях Сід фігурував мужнім, зрілим, досвідченим воїном, то пізніше на перший план виступає романтична історія кохання Родріго та Хімени. Головним літературним джерелом сюжету послужила п'єса іспанського драматурга Гільєна де Кастро (1569–1631) «Юність Сіда», написана 1618 року. Значно скоротивши її фабулу, викинувши другорядні епізоди й зайві персонажі, Корнель вибрав ключовим елементом свого твору історію одруження головних героїв, при цьому зосередив увагу на їхній душевній боротьбі і психологічних переживаннях.

У центрі твору – лицар Родріго й дочка графа Гормаса донна Хімена, які кохають одне одного та готові поєднатися в шлюбі. Раптові події різко змінюють ситуацію, ставлячи героїв у складне становище. Зав'язкою конфлікту є рішення короля Кастилії дона Фернандо (Фердінанда I) щодо вихователя його малолітнього сина. Граф Гормас вважає, що саме він має отримати цю посаду, але вибір падає на дону Дієго – батька Родріго, вже немолодого, проте досвідченого воїна. Ця подія вкрай загострює стосунки між чоловіками. Граф Гормас – представник непокірної та амбітної феодальної знаті – вважає, що його принизили. Дон Дієго, розцінюючи ситуацію з позицій здорового глузду, закликає графа до розважності, адже слово короля – закон:

*Облишмо речі ці, як вас воно дратує.
Чи гідному король належну честь дарує,
Чи з ласки надає мені високий сан –
Коритись мусимо: він володар і пан.*

(цитати подаються в перекладі М. Рильського)

Між чоловіками виникає словесна перепалка, внаслідок якої розлючений граф дає дону Дієго ляпасу. Авторська позиція в цій ситуації зрозуміла: сприймаючи абсолютизм як силу, що сприяє об'єднанню країни й знищенню феодальних міжусобних війн, Корнель засуджує графа Гормаса, який у своїх вчинках керується не інтересами

держави, а класовими дворянськими амбіціями. Тож цілком очевидно, що автор на боці дона Дієго – поважної й шанованої усіма людини, честь якої було грубо ображено. Оскільки старий Дієго не готовий дати відсіч кривднику, на його захист повинен стати його син Родріго.

Молодий чоловік опиняється перед складним вибором. Він усвідомлює, що його обов'язок – захистити честь сім'ї, але розуміє, що таким чином назавжди втратить Хімену. Через ляпас щастя молодій парі опиняється перед великою загрозою, що поглиблює конфліктну ситуацію. Родріго роздирають сумніви, він шукає шляхів виходу, обдумує можливі рішення. Складна гама почуттів майстерно передана автором у монологі героя (акт 1, сцена 6):

*Які чуття страшенні в душі моїй киплять!
Кохання там і честь у битві затялися.
За батька відплатить – коханої зрекеться!
Любові звірнись – повинність ізламають!
Прийшло до вибору – або безчестя чорне,
Або страждання необорне.
Що маю, боже, я вчинить?
Яка дорога перед мене?
Образу лютюю простить
Чи покарать – отця Хімени!*

Загострене почуття честі підводить Родріго до думки, що він мусить передусім зберегти добре і славне ім'я роду, в іншому випадку викличе загальну зневагу, у тому числі й коханої Хімени. Відтак, керуючись розумом, приймає рішення викликати графа на дуель:

*Мій розум був пригас, та він ясніє знов.
Не мила, ні! Отець закон мені найвищий.
Упасти – то впаду на чеснім бойовищі.
І чисту кров проллю, а не зрадливу кров!
Як обов'язок міг забуть я на хвилину?*

Граф Гормас, впевнений у своїх силах, ні на мить не сумнівається в перемозі, проте спритність і вправність Родріго беруть верх, він вбиває графа, рятуючи таким чином честь родини від ганьби.

Відтак настає черга нестерпних роздумів і вагань для Хімени. Раптові події змушують її вибирати між родинним обов'язком і коханням: помститися Родріго й зберегти пам'ять про батька чи пробачити йому, знехтувавши законами честі. Схилиючись то на один, то на інший бік, вона, врешті, вирішує послати коханого на смерть, після чого померти самій.

Родріго глибоко переймається болем і стражданнями Хімени, співчуває їй, але не кається у своєму вчинкові, адже честь роду для нього важливіша за особисті почуття. Щоб полегшити коханій вихід із ситуації, він зважується на відчайдушний крок – приходить до її апартаментів та зізнається, що готовий піти з життя, до того ж вимагає в дівчини покарання з її рук: *«Ладен прийняти я як найдорожчий дар / І вирок з уст її, і з рук її удар»*. Родріго розуміє, що в Хімени, як і в нього, немає вибору. Композиційно цей епізод є одним із найбільш напружених і драматичних. Через сформоване віками поняття фамільної честі молоді люди опиняються у становищі, яке не передбачає компромісу.

Саме в цей момент у п'єсу вводиться третя сила, яка покликана розв'язати складні протиріччя. Стає відомо про наступ маврів на Кастилію, тож Родріго, прислухаючись до батькових настанов, вирішує, що краще піти з життя з мечем на полі битви. Він збирає військо і, завдяки майстерності, сміливості й винахідливості, розбиває ворога та повертається переможцем. Всі захоплюються звитяжністю Родріго, самі маври нарікають його Сідом. Відтепер молодий воїн стає опорою короля, національним героєм Іспанії.

Що ж до Хімени, то почуття ображеної родинної честі не покидають її. У душі втішена, що Родріго повернувся живим, вона все ж не змінює свого рішення помститися за батька, вимагаючи від короля покарання для Родріго, хоча й із жахом думає про це. Дівчина одночасно відчуває і пристрасну любов, і ненависть до коханого, мріє про шлюб із ним, водночас вперто домагається його смерті.

Розв'язати складний вузол стосунків випадає на долю короля, який у п'єсі постає в ролі справедливого судді, що піклується про своїх підопічних, *«як голова піклується про органи, що їй служать»*. Пересвідчившись у щирості почуттів закоханих, водночас поважаючи волю Хімени, правитель вирішує влаштувати поєдинок між Родріго й заступником Хімени – закоханим у неї дворянином доном Санчо. Переможця жде нагорода: *«І руку й серце він прекрасної Хімени / Прийме під хвилю ту із королівських рук»*. Родріго готовий добровільно прийняти смерть від руки суперника, проте перед поєдинком у Хімени мимоволі вириваються слова надії на перемогу Родріго, які окрилюють його: *«Йди на бій, а не на зубу, / Щоб не побачив світ лихого того шлюбу, / І пам'ятай, що хто поборе в цім бою, – / Той руку матиме у дар собі мою...»*. У результаті, він перемагає, проте й суперника залишає живим, що, однак, не дає повного умиротворення Хімені. Щоб остаточно вирішити конфлікт, король пропонує почекати зі шлюбом,

оскільки вірить, що скорбота, яка зробила закоханих ворогами, буде приглушена завдяки «часу і вірі короля».

Незважаючи на величезний успіх «Сіда» та популярність серед глядачів, академісти на чолі з кардиналом Рішельє винесли їй суворий вердикт, звинувативши в системних порушеннях правил класицизму. На п'єсу посипались критичні статті та полемічні замітки, узагальнені в трактаті «*Думка Французької Академії про трагікомедію П. Корнеля «Сід»*» (1638). Відгук Академії, який містив перелік недоліків твору щодо дотримання в ньому принципів класицизму, можна вважати першим маніфестом напряму. Висловлюючи негативну характеристику з приводу «Сіда», представники ортодоксальної установи декларували етичні й естетичні нормативи, дотримання яких було обов'язковим.

Критика академістів полягала в наступному:

- Зберігаючи історичну достовірність, Корнель змалював короля Фердинанда I як ліберального й гуманного правителя, позбавивши п'єсу ідеалу абсолютного монарха, рішення якого не повинні підлягати сумнівам чи запереченням.
- Феодальній анархії (в образі графа Гормаса) автор протиставляє не монархічний принцип (в образі короля), який забезпечує єдність країни, а принцип нації, батьківщини, суспільства (в образі Родріго). Цим і пояснюється слабка активність короля Фердинанда I. Не він, а Родріго є рятівником вітчизни, добровільно організовуючи військо та чинячи опір загарбникам. Недоброзичливе ставлення до «Сіда» з боку Рішельє зумовлене насамперед применшенням ролі правителя шляхом возвеличення національного героя.
- Персонажі відстоюють не честь короля, а фамільну, лицарську, за винятком Інфанти, вибір якої продиктований частково державницькими інтересами.
- Сюжет взято не з античних, а з іспанських джерел. В основу твору лягли події з історії Іспанії XI ст., періоду Реконквісти – боротьби іспанців проти маврів за національну незалежність.
- Не дотримано правила трьох єдностей: події відбуваються в одному місті, проте в декількох місцях, зокрема із сюжету очевидно, що Родріго наносить візит Хімені у її апартаментах; замість обов'язкових 24 годин у Корнеля 30; уведена ще одна сюжетна лінія, пов'язана з коханням донни Урраки до Сіда.
- Присутні сцени з дуелями, хоча у XVII ст. дуелі у Франції були заборонені – вирішувати людські долі мав право лише монарх.
- П'єса за жанром не є трагедією, як цього вимагали норми класицизму, а трагікомедією, тобто драматичним твором з

трагічними подіями, але з благополучною розв'язкою.

- Порушено моральний кодекс, суть якого його в аморалізмі Хімени, яка продовжувала кохати вбивцю свого батька. Окрім того, показана пристрасть принцеси до особи некоролівського походження.

Після дворічної перерви, викликаній різкою критикою «Сіда», П. Корнель пише трагедію **«Горацій» (1640)**, де строго дотримується принципів раціоналістичної естетики: суттєво скорочує кількість подій, зводить число дійових осіб до мінімуму, обмежується одним простором, сюжет запозичує з історії становлення Римської республіки. Окрім того, письменник йде на певні поступки абсолютизму. Він пише послання до Рішельє, у якому прославляє кардинала, завіряє його у своїй вірності та відданості.

Водночас, намагаючись догодити строгому критику, П. Корнель залишається вірним собі як творець і громадянин. Так, ідея трагедії «Горацій» полягає не в прямому возвеличенні монархії, а передусім у заниженні категорії героїчного та захисті принципу покірності. Вказана думка знаходить яскраве втілення в образі Горація – героя, який сліпо підкоряється ідеї державності. Із цензурних міркувань Корнель приховує власну позицію, вона не є однозначною та послідовною, що, своєю чергою, створює широке поле для читацьких роздумів та здогадок. Все ж симпатії автора, судячи з окремих сцен, на боці гуманістичної концепції, вираженої устами Куріація, в образі якого втілено принцип пріоритету свідомості над обставинами, розуму над почуттями.

Дія трагедії відбувається в Римі в будинку старого Горація. Сімейство Гораціїв тісно пов'язане з Куріаціями – сім'ї з Альби. Так, альбанка Сабіна – дружина Горація молодшого, Каміла – сестра Горація – кохає одного з братів Куріаціїв. Прикметно, що в кожній сім'ї по троє синів, проте на сцені фігурує лише один. Рим і Альба, які розташовані близько одне до одного, перебувають у стані постійних війн. На початку однієї з битв вождь Альби вирішує припинити ворожнечу та об'єднатися. Але виникає проблема назви об'єднаного міста. Для її вирішення верховні вожді назначають по троє воїнів із кожної сторони: котра сторона отримає перемогу, те місто й буде верховодити. Вибір падає на трьох братів Гораціїв і Куріаціїв. Куріацій засмучений, адже прийдеться проливати кров близьких людей. Він не сумнівається в необхідності такого кроку, проте в його серці залишається місце для справжніх людських переживань.

Горацій, навпаки, радий поєдинкові. Віддаючи в жертву особисті почуття, зможе у всій повноті проявити вірність державі. Це трагічний

герой, який поєднує в собі ідеальне і негативне. Він викликає захоплення своєю цілеспрямованістю, впевненістю у своїй правоті. Але внутрішня переконаність існує в ньому завдяки активності думки. Горацію все відомо, все зрозуміло, все для нього вирішено, йому нема потреби робити вибір між протилежними рішеннями. Не роздумуючи, він погоджується на поєдинок проти друзів і родичів. Отож, свідомість не торкається суті Горація загалом, не визначає усіх сторін його поведінки. Він вважає, що мусить приглушити в собі всі інші почуття. Саме в цьому питанні позиція Горація не зовсім збігається з авторською, відповідаючи радше абсолютистській ідеології та політичним амбіціям Рішельє.

Поруч із Горацієм фігурує образ Куріація, який розкривається як пряма протилежність впевненому у своїх рішеннях Горацію. Це персонаж, який приймає чужий принцип лише шляхом роздумів, переконавшись у його правоті. Куріацій йде на бій як на покарання, він проклинає становище, що склалося. Його серце у тривозі. Горацій дорікає йому за слабкодухість, на що Куріацій відповідає: «Я ж людина». Водночас у своїх ваганнях Куріацій не зраджує обов'язку, його душа зберігає свою багатогранність, чистоту та внутрішнє багатство.

У битві перемагає Горацій. Каміла засмучена, їй байдужа доля братів, доля Риму, вона оплакує свого нареченого. У пориві гіркою розпачу дівчина проклинає Рим і його славу, кидаючи Горацію повні гніву слова: «Рим ненависний мені, якщо ти його спасіння». Обурений Горацій заколює сестру, а коли його звинувачують перед царем у вбивстві, саме старий батько захищає сина, який покарав негідну римлянку. Сцена прокляття Каміли – вершина майстерності Корнеля. Письменник фактично скеровує сюжетну лінію в нове русло, демонструючи не так велич Горація, як його деспотичну натуру, готову заради фанатичної ідеї вбивати всіх, хто їй суперечить, у тому числі й найрідніших людей. Недаремно вбивство Каміли відбувається частково на сцені, що в класицизмі заборонялось. Втіленням Римської держави в трагедії виступає цар Тулл, який з'являється в останній сцені. Попри фінальні хвалебні сентенції, в яких прославляється монарх, його образ все ж далекий від абсолютистської доктрини XVII століття.

Жан Расін (1639–1699)

Ж. Расін – представник другого етапу розвитку французького класицизму. Як драматург він суттєво оновив класицистичну трагедію, його творчість – вершина розвитку цього жанру.

Народився письменник у м. Ла-Ферте-Мілон. У трирічному віці залишився сиротою, і його вихованням займалася бабуся по батьківській лінії. Родичі майбутнього драматурга належали до кола янсеністів (Корнелій Янсеній – голландський богослов) – учених святих, які, на відміну від ортодоксальних християн, проповідували ідеї розуму й совісті, закликали до морального очищення та самовдосконалення не через каяття й спокуту, а шляхом праведного способу життя. Звідси відчутна перевага в драмах Расіна морально-етичних проблем над політичними. До лона янсеністів входив також відомий філософ і математик Блез Паскаль, трактатами якого зачитувався драматург. Велике значення для формування творчого світогляду драматурга мало навчання в янсеністській школі, де він здобув ґрунтовні знання з філології, а передусім античної літератури. Особливий інтерес викликали в нього трагедії Еврипіда, у центрі яких – складні перипетії людських переживань і пристрастей.

У 1658 році Ж. Расін вступив в паризький колеж Гаркун. Завдяки поетичному таланту він увійшов до літературних кіл Парижа, перед ним відкрилися двері придворних салонів, де він познайомився з такими видатними майстрами словесного мистецтва, як Ж. Лафонтен, Мольєр, Н. Буало. Саме в Парижі почав писати трагедії, що призвело до серйозного розходження з янсеністами – запеклими противниками театру.

Десятиріччя 1667–1677 років – найбільш плідний період у творчій біографії Ж. Расіна, коли були створені його кращі трагедії. Успіх прийшов із постановкою п'єси «Андромаха» (1667), яка свідчила про творчу зрілість митця. Расіна визнано першим драматургом Франції, він отримує від короля пенсію, входить до кола улюбленців французького правителя, а його покровителькою стає маркіза де Монтеспан – фаворитка Людовіка XIV. У 1672 році Расіна прийнято до Французької Академії. 1669 року виходить у світ трагедія «Британік» (на тему римської історії), пізніше «Береніка» (1670), «Іфігенія в Івліді» (1674), «Федра» (1677). Через придворні інтриги заздрісників і недругів драматурга «Федра» потерпіла повний провал. Ж. Расін пережив глибоку душевну кризу, після чого знову повернувся до лона янсеністів. 1691 року він написав п'єсу на біблійну тематику «Аталія», яка вважається творчим заповітом автора. Після цього він зовсім відійшов від театру. Помер 21 квітня 1699 року.

Творча манера Ж. Расіна. П. Корнель і Ж. Расін. Новаторство драматургії Ж. Расіна найбільш послідовно увиразнюється в зіставленні з творчою манерою його попередника й вчителя

П. Корнеля. Як апологети класицистичного театру обидва драматурги творили відповідно до нормативів панівного мистецтва. Так, сюжети їхніх творів запозичені з історії Античності (правда, Корнель частіше звертався до подій римського минулого, а Расін – до грецьких міфів і легенд, спадщини Еврипіда); у ролі головних дійових осіб фігурують титуловані особи; порядок дій розбудовано в строгій послідовності в межах одного місця та одного дня; п'єси пройняті благородним пафосом тощо. Але очевидно, що характери Корнеля і Расіна, як і розуміння ними трагічного, відрізняються. Під виглядом загальної подібності проступають дві відмінні концепції трагедії, які сформувалися в різних суспільно-політичних і культурно-історичних контекстах.

Франція Корнеля – це Франція Людовіка XIII й кардинала Рішельє: енергійна, сувора, натхненна ідеями величі держави та абсолютної могутності розумної волі. Людина тут вільна у виборі того, що для неї є найбільш великодушним, безкорисним і героїчним. Вона добровільно приймає рішення, керуючись глибокими й природними поривами душі. І навіть любов підкоряється цьому закону. Така ідеологія, активно пропагована Рішельє, сприяла посиленню громадянської дисципліни та утвердженню влади монарха.

Після регентства Анни Австрійської та подій Фронди (1648–1653) суспільні настрої змінюються в бік ослаблення політичної активності громадян та знецінення категорії героїчного. Французів, які пережили гіркий досвід Фронди, мало цікавлять події політичного життя, вони більше не вірять в героїзм, який вважають оманливим. З другого боку, завдяки вдалий політиці Людовіка XIV, спрямованій на об'єднання й зміцнення держави, питання суспільних суперечностей відходить у минуле. Французи цілковито покладаються на рішення й волю короля, який зосереджує у своїх руках усю владу. Предметом активних обговорень у суспільстві стають любовні інтриги, на які тоді був багатий королівський двір. Відчутно змінюються й театральні смаки та запити аудиторії, яку вже не захоплюють пафосні трагедії П. Корнеля. Натомість, чимраз більшої популярності набувають *любовно-психологічні* трагедії Ж. Расіна з їх увагою до людських пристрастей. Зміщуючи акцент з об'єктивної дійсності на внутрішні колізії персонажів, драматург пропонує власну концепцію трагічного героя і загалом своє розуміння категорії трагічного. Звідси впливає основна відмінність трагедій *Корнеля і Расіна*, яка позначається на всіх рівнях художньої організації творів, зокрема:

- у п'єсах Расіна відсутні великі інтереси держави, притаманні П. Корнелю;

- автор не ідеалізує героїв, малює їх такими, які вони є насправді, а не якими повинні бути;

- в основі побудови образів і характерів Расіна – ідея пристрасті як рушійної сили людської поведінки; людська душа, за трагіком, – це арена боротьби пристрастей, які непідвладні волі індивіда, його розуму;

- внутрішній світ героїв Расіна побудований складніше, сюжет розвивається завдяки глибоким переживанням персонажів, автор досліджує внутрішні мотиви їхньої поведінки;

- Расін більш точний у дотриманні єдності часу й місця, він зосереджує увагу на психології персонажів у мить трагічної катастрофи, натомість для Корнеля є важливими також і зовнішні події;

- придворне середовище в трагедіях Расіна представлено як світ похмурий, сповнений жорстокої боротьби: тут плетуться інтриги, зводяться доноси, наклепи, здійснюються злочини, панує брехня;

- для Расіна головним критерієм високої моральності героїв є порядність і добросесність, в той час як для Корнеля визначальною є громадянська позиція;

- персонажам, які перебувають у владі пристрастей, Расін протиставляє світлі й благородні образи, втілюючи в них гуманістичну мрію, свої уявлення про душевну чистоту;

- носіями позитивного ідеалу в Расіна виступають здебільшого жіночі характери, здатні на самозречення (Андромаха, Юнія («Британік») та ін.). Вони менше пов'язані зі сферою влади, тож мають можливість зберегти внутрішню свободу;

- на відміну від розсудливої риторики П. Корнеля, притаманних йому узагальнюючих сентенцій, правильних диспутів, у Ж. Расіна бачимо безпосереднє вираження людських емоцій і переживань; нерідко вірш Расіна набуває елегійно-ліричної тональності.

Зіставляючи творчу манеру П. Корнеля і Ж. Расіна, сучасник драматургів Ж. де Лабрюйєр писав: «Один викликає піднесення, вражає, панує, навчає; другий подобається, бентежить, зворушує, проникає вдушу. Все найшляхетніше, найбільш піднесеніше в розумі – це царина першого; все найніжніше, найвитонченіше у пристрасті – царина другого. В одного афоризми, правила, напучування; у другого –

смак і почуття. Корнель більше переймається думкою, п'єси Расіна приголомшують, хвилюють. Корнель повчальний. Расін людяний».

«**Андромаха**» (1667) - етапний твір і у творчості Жана Расіна, і загалом в історії розвитку французької трагедії. В основу п'єси покладено епізод із поеми Вергілія «Енеїда» (розповідь Енея з III книги), а також трагедії Еврипіда «Андромаха» та Сенеки «Троянки», сюжети яких пов'язані з подіями Троянської війни.

Дія п'єси відбувається в столиці Епіру після Троянської війни. Її місцем є палац царя Пірра, відомого своїми подвигами й відважністю у протистоянні з троянцями. Це він вбив царя Трої Пріама, а його батько Ахілл здолав відважного троянського героя Гектора. Пірр привозить із Трої бранців: вдову Гектора Андромаху та її малолітнього сина Астіанакса. Астіанакс є великою небезпекою для всієї Еллади, адже може помститися за загибель Трої. Не дивно, що греки прагнуть смерті хлопчика. Для здійснення помсти в Епір прибуває загін на чолі з Орестом, щоб забрати Астіанакса до Греції. Але мета Ореста інша. Єдиним його захопленням є грецька принцеса Герміона – наречена Пірра, яка дісталася йому від батька Менелая в нагороду за подвиги в Троянській війні. Герміона по-справжньому кохає Пірра, однак той упадає за своєю полонянкою Андромахою. Заради неї готовий забути свою наречену, хоча розуміє, що може цим викликати ворожість Греції, а то й війну. Пірр зізнається Андромасі в коханні, навіть просить її руки (!), водночас у разі відмови погрожує видати грекам Астіанакса. Знаходячись у тенетах кохання, царедворець не може тверезо міркувати, стає іграшкою в руках власної пристрасті. Водночас його любов невіддільна від деспотизму та владолюбства, адже маючи необмежену владу, він не готовий миритися з поразками.

Щодо Андромахи, то вона не може забути загибель Трої і категорично відкидає залицяння Пірра. Це стійка, віддана своїм обов'язкам жінка з великою порядністю і внутрішньою чистотою. Перед нею складний вибір: або забути про чоловіка, або позбутися сина. Саме від вибору Андромахи залежить доля інших героїв, які пов'язані між собою нерозділеним (однобічним) коханням. У цьому й полягає єдність дії у п'єсі. Зрештою, Андромаха вибирає компроміс: обіцяє вийти заміж за Пірра за умови, що він збереже життя Астіанакса, а після вінчання жінка задумала накласти на себе руки.

Проте в долю троянки втручаються інші сили, зокрема пристрасть Герміони до Пірра. Кохаючи Пірра, царівна готова витримати всі муки. Однак, на відміну від Андромахи, вона діє жорстоко й віроломно. Якраз вона наполягає на видачі Астіанакса грекам. Дізнавшись про

шлюб Пірра й Андромахи, знехтувана жінка почуває себе приниженою. Зброею в її руках є Орест, який готовий на все заради коханої. Герміона просить Ореста вбити Пірра в той момент, коли він буде стояти перед вівтарем. Сподіваючись на любов жінки, Орест виконує її волю, не усвідомлюючи усієї підступності свого вчинку. Проте Герміона не витримує втрати коханого чоловіка та заколює себе ножем. Орест божеволіє. Важливо, що ні Пірр, ні Герміона, ні Орест не задаються питанням вибору, вони сліпо віддаються пристрасті, що й призводить до їхнього морального й фізичного падіння. Однак тягар поневірянь падає на плечі персонажів внаслідок певної помилки (слабкості), тож, за словами самого Расіна, вони викликають «радше співчуття, аніж осуд» (з передмови до трагедії «Андромаха»).

Незаплямованою залишається лише Андромаха. Пірра вбито, Андромаха стає володаркою Епіру, Астіанакс – спадкоємцем трону. При цьому перемога дістається троянці не через власні зусилля, а завдяки ситуації, яка складається для неї вдало. Таким чином Андромаха була віддячена долею за свою порядність, відданість Трої і своєму чоловікові. Загалом, трагедія утверджує ідею перемоги добра над злом. Розкриваючи складність людської натури, Ж. Расін висловлює віру в людське благородство й моральну чистоту. Не дивно, що п'єси драматурга й сьогодні вражають своєю глибиною й чарівністю, привертаючи увагу шанувальників класичного мистецтва усього світу.

Самостійна робота:

1. Виписати ключові положення трактату «Думка Французької Академії про трагікомедію «Сід».
2. Виписати цитати з трактату Н.Буало «Поетичне мистецтво», у яких розглядаються принципи класицизму.
3. Опрацювати посвяту П. Корнеля «Монсенйору кардиналу герцогу де Рішельє» до трагедії «Горацій».
4. Зобразити схематично розвиток конфлікту в п'єсах.
5. Виписати цитати з п'єс П. Корнеля «Сід» та «Горацій», які ілюструють конфлікт пристрасті та розуму.
6. Прочитати п'єсу Ж. Расіна «Федра».
7. Зробити виписку цитат з трагедій Ж. Расіна «Андромаха» та «Федра», які ілюструють перевагу пристрасті над розумом.

Питання для контролю:

- Що, на думку класицистів, є основою пізнання дійсності?
- Яку культуру й літературу класицисти вважали взірцевою?
- На які сфери ділив дійсність Декарт і що мав на увазі під кожною з них?
- Позитивний герой класицистичної трагедії.
- Другорядні герої у класицистичній трагедії, їхні функції.
- У чому полягає життєствердний пафос творів класицизму?
- В якому трактаті обґрунтовані принципи класицизму?
- Що означає принцип єдності дії у класицизмі?
- Які мовні особливості творів класицизму?
- Обмеженість поетики класицизму.
- Два етапи французького класицизму.
- Чому п'єса «Сід» Корнеля за жанром належить до жанру трагікомедії?
- Які ключові принципи класицизму порушив П.Корнель у трагікомедії «Сід»?
- Які чинники сприяли Сіду отримати легку перемогу над маврами?
- Які зовнішні події розповідаються у «Сіді»?
- Яким чином вдалося Куріацію зустрітися з Камілою у день битви («Горацій»)?
- Як ви думаєте, чому вбивство Каміли відбувається частково на сцені, хоча криваві дії заборонялось демонструвати?
- У чому полягає різниця творчих методів Корнеля й Расіна?
- Які події і чому в «Андромасі» не показані на сцені?

Теми рефератів:

1. Єдність часу, місця та дії в трагікомедії П. Корнеля «Сід».
2. Порівняльна характеристика Горація та Куріація у трагедії П. Корнеля «Горацій» (під кутом зору естетики класицизму).
3. Образи монархів у п'єсах П. Корнеля «Сід» та «Горацій».
4. Образи Сабіни та Каміли в трагедії «Горацій» під кутом зору моральних принципів класицизму.
5. Творчий метод П. Корнеля та Ж. Расіна: порівняльний аспект.
6. Трагічність образу Ореста в трагедії Ж. Расіна «Андромаха»
7. Жіночі образи в трагедії Ж. Расіна «Андромаха».
8. Порівняльна характеристика образу Андромахи та Федри в однойменних трагедіях Ж. Расіна.

Література:

Адан Антуан. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. М., 1970. С. 5-18.

Большаков В.П. Жан Расин. М., 1989. 64 с.

Борецький М. І. Класицизм і його різновиди // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1998. № 12. С. 46-47.

Буало Н. Мистецтво поетичне. К., 1967. Переклад М.Т.Рильського. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books-zl/printthebookzl.php?id=60&bookid=0&sort=0>

Вишпер Ю. Б. Драматургия Расина // Ю. Б. Вишпер. Творческие судьбы и история. М., 1990. С. 183-194.

Вольтер. Расін і його трагедії // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2001. № 11. С. 15.

Леонов С. А. Школьникам о классицистической трагедии (знакомство с «Сидом» П. Корнеля в 8 классе). // Изучение произведений зарубежных писателей на уроках и факультативных занятиях в ср. шк. М., 1980. С. 3-14.

Лімборський І. В. Класицизм як художньо-естетична система: етапи становлення, художні форми, національні варіанти // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2004. № 2. С. 2-6.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1981. 285 с.

Ніколенко О.М. Хоменко Н.В. Гармонія класицизму // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. № 2. С. 12–15.

Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968. 375 с.

Сигал Н. Пьер Корнель. М.–Л., 1957. 123 с.

Шаплен Ж. Мнение французской академии о трагикомедии «Сид» // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 273-298.

Барт Р. Работы о Ж. Расине // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 142-209. URL: <https://www.twirpx.com/file/1972890/>

ТЕМА 3

Творчість Ж.-Б. Мольєра

Жанр «високої» комедії

План

- 1. Періодизація життєвого й творчого шляху Мольєра.*
- 2. Традиції та новаторство спадщини комедіографа. Мольєр – творець жанру «високої комедії».*
- 3. П'єса «Гартюф» як «висока комедія»:*
 - історія написання;*
 - класицистичні принципи у п'єсі;*
 - основний конфлікт комедії, особливості його розвитку та*

вирішення.

4. *Характеристика персонажів п'єси за групами:*

- *образ Оргона, соціальне походження, мотиви поведінки;*
- *втілення в образі Тартюфа лицемірства та святенництва;*
- *роль резонерів у п'єсі.*

5. *Демократизм комедій Мольєра.*

Жан-Батіст Мольєр (Поклен) (1622–1673)

Ж.-Б. Мольєр – видатний французький драматург, актор, постановник, режисер, фундатор жанру «високої комедії».

Народився письменник 13 січня 1622 року в Парижі в сім'ї придворного шпалерника, який мав незначне дворянське звання камердинера короля. Мати померла, коли Жану було 10 років. Велике значення для виховання хлопця мав дідусь по материній лінії Луї Кресне, який умовив батька віддати його на навчання. Жан-Батіст вчився у знаменитому Клермонському колежі (пізніше – Лицей Людовіка Великого), де отримав ґрунтовну освіту, вивчаючи історію, стародавню літературу, юридичні науки, хімію, фізику, богослов'я, грецьку та латинську. Були навіть спеціальні години для уроків танців. У колежі Жан познайомився з професором П'єром Гассенді – людиною новаторських поглядів і переконань. Саме від нього майбутній комедіограф перейняв філософію Епікура, любов до ясності й точності мислення, ненависть до схоластики, зневагу до фальшу.

Після закінчення колежу (1639) Жан-Батіст навчався в Орлеані на юридичному факультеті, отримавши диплом адвоката (1641), проте від кар'єри юриста відмовився. Натомість 1643 року з одностумцями організував «Блискучий театр», пов'язуючи своє майбутнє з театральною діяльністю в амплуа трагічного актора. Саме тоді майбутній письменник прийняв сценічний образ «Мольєр» (існує версія, що таким чином він вшанував пам'ять Мольєра Д'Ессертена (1601–1624) – письменника-вільнодумця, який помер в молодому віці). Незважаючи на зусилля та витрачені кошти, «Блискучий театр» потерпів повний провал і 1645 року через банкрутство був закритий.

1645–1658 роки – період виснажливих театральних мандрів провінціями Франції. Спочатку Мольєр працює у трупі Дюфрена, а з 1650 року стає її очільником. Постановки відомих трагедій, у яких головні ролі виконує Мольєр, довго не приносять бажаного успіху. Щоб поліпшити матеріальне становище акторів, письменник береться за створення комедій, які приваблюють чимраз більше глядачів. Справжнє визнання приходить із постановкою комедії інтриги «Навіжений, або все не влад», показ якої відбувся в Ліоні 1655 року. Поголос про трупу сягає Парижа.

Мольєра запрошують у столицю, де 1658 року в присутності молодого короля Людовіка XIV він ставить комедію «Закоханий лікар», завойовуючи прихильність правителя. З того часу король активно сприяє акторові й драматургові, надає приміщення для театру Пале-Рояль, робить замовлення. Так завершується *перший період* творчості митця, який можна назвати роками сумнівів та пошуку власного почерку.

Другий період – 60-і роки – позначений творчим піднесенням драматурга, саме на цей час припадає створення жанру «високої комедії». П'єси приносять небувалий успіх, театру Мольєра присвоєно звання «трупі короля», Мольєр – у zenіті слави.

Десятиліття розпочинається фарсовою комедією «Смішні дорогоцінні» або «Кумедні манірниці» (1659), яка стає поворотним моментом у творчості письменника. Він усвідомлює свою значущість як драматург. Це перша комедія, у якій Мольєр піддає критиці сучасні йому звичаї. Своєю тематикою, високим рівнем узагальнення комедія викликає великий інтерес, водночас і хвилю обурення з боку завсідників літературних салонів, які є об'єктом сатиричного викриття у п'єсі.

У ці роки Мольєр створює такі шедеври, як «Школа чоловіків» (1661), «Школа жінок» (1662), «Шлюб мимоволі» (1664), «Тартюф» (1664–1669), «Лікар мимоволі» (1666), «Скупий» (1668), «Жорж Данден» (1668) та ін., висміюючи в них негативні риси, притаманні і окремим людям, і цілим класам, як от: лицемірство, чванливість, егоїзм, аморальність, пережитки феодально-аристократичної системи, консерватизм буржуазії та її вади, жадобу до наживи, скнарність, подружню невірність, людську обмеженість, шарлатанство лікарів, марнославство священників, втрату людської гідності тощо. Мольєр не лише пише п'єси, а й грає в них головні ролі. Своєю дотепною мовою, яка сформувалася завдяки надзвичайній спостережливості, він нажив серед вельмож Парижа чимало ворогів, які повсякчас дошкуляли наклепами та погрозами. Напружений темп життя серйозно підриває здоров'я вже не молодого драматурга, а постійні випадки з боку придворної знаті вкупі з негараздами сімейного життя стають причиною зневіри та песимізму.

Третій період – *70-і роки* – період втоми, спаду творчого запалу. Позначений п'єсами «Міщанин-шляхтич» (1670), «Витівки Скапена» (1671), «Хворий, та й годі» (1673).

Помер Мольєр 17 лютого 1673 року після постановки останньої комедії «Хворий, та й годі», де грав головну роль. Священники відмовилися сповідати Мольєра в останні хвилини його життя, архієпископ не давав дозволу на поховання драматурга, який не спокутував свої гріхи та не зрікся професії комедіанта. Лише завдяки сприянню короля Мольєра вдалося поховати на цвинтарі Святого Жозефа

на місці, де ховають самогубців і нехрещених дітей, причому церемонія похорону відбувалася вночі. Пізніше останки комедіографа було перенесено у мавзолей. Зараз Мольєра називають батьком французького комічного театру, а найкращий національний театр «Комеді Франсез» має назву «Дім Мольєра».

Особливості драматургії Мольєра. Впродовж 1659–1673 рр. Мольєр написав 29 комедій, у яких поєднав здобутки комічного мистецтва попередніх епох (фарс, комедія масок, комедія інтриги та ін.) із принципами класицистичної драми, надавши жанру цілком нового звучання. Комедія ще ніколи не була такою популярною, як за часів Мольєра.

П'єси драматурга різняться за конфліктними ситуаціями, способом побудови характерів, силою узагальнення, особливостями комічного тощо. Так, ранні твори наближені до фарсів та комедій масок. Вони складаються з 1 чи 3 дій, мають побутовий характер, написані прозою, у п'єсах звучать теми молодих закоханих, стосунків між чоловіками й жінками тощо. Такими є, до прикладу, комедії «Лікар мимоволі», «Вітівки Скапена», «Навіжений, або все не в лад», «Жорж Данден» та ін. До поширених *фарсових прийомів* можна віднести перевдягання, ляпаса, грими, підслуховування, регіт, обман, просторічна лексика, вульгаризми (обзивання, прокльони), тобто все, що належить до низького стилю. Мольєру імпонувала народність французького фарсу, але він добре розумів і його недоліки: схематичність образів, відсутність психологізму, схильність до натуралістичного копіювання дійсності, моралізаторства тощо. Творчо переосмислюючи їх, він вніс у фарсові комедії соціальну гостроту, надав сучасного звучання. Його образи об'ємні, яскраві, мова багата й вишукана.

Новаторськими у творчому доробку Мольєра є відмінні від фарсових *«високі комедії»*. Це п'ятиактні п'єси, написані віршем, для них характерний комізм не фарсовий (ситуацій), а інтелектуальний (характерів). Жартівливі комедійні ситуації, притаманні фарсам, у високій комедії стають засобом висміювання соціального зла. Об'єктом зображення у п'єсах є не окремі випадки, а злободенні суспільні явища, комічне тут на межі з трагічним (так смішно, що плакати хочеться). При цьому п'єси не позбавлені народності: народної мови (фольклорні елементи, просторіччя) та характерів (позитивні образи слуг). Завдяки таким нововведенням, Мольєр підніс жанр комедії на рівень поетичного, водночас вивів його за межі класицистичної системи, зрівнявши у правах комедію і трагедію, яка мала привілейовані права. До високих комедій належать: «Гартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Школа жінок».

Загалом, у творчій манері Мольєра, яка поєднує елементи різних

художніх систем, можна виокремити наступні характеристики:

- П'єси побудовані за правилами класицистичної естетики: збережено правило трьох єдностей, виключено все випадкове й несуттєве, діалоги та дії концентруються на одній ідеї, навколо якої ведуться суперечки. Відтак у творі окреслюються дві протилежні думки, в результаті перемагає та, яка відповідає авторській морально-етичній та світоглядній концепції.
- Наслідуючи ключовий принцип класицистів «розважаючи, повчай», Мольєр відкидає їхнє фанатичне схилиння перед розумом, утверджує у п'єсах ідею здорового глузду, золотої середини або поєднання чуттєвого захоплення й розуму. Нерідко головна думка п'єс вкладає в уста міщан та слуг, що не відповідає вимогам класицистів.
- Замість схематичного копіювання дійсності у Мольєра відчутне прагнення до правдивого відображення життя та створення повнокровних характерів на основі власного спостереження. Це свідчить про формування у творчості автора зачатків реалістичної естетики.
- Широту узагальнень Мольєр поєднує з індивідуалізацією, колоритним зображенням героїв та середовища. Його характери більш багатопланові й динамічні, ніж у трагедіях чи фарах, у деяких (Дон Жуан) проглядається шекспірівська діалектика поєднання добра й зла. Правда, письменник не вдається до глибокого аналізу причин людської обмеженості, його мета – виявити й показати зло у всіх його проявах та формах, щоб допомогти розпізнавати, а, отже, уберегти від необдуманих вчинків.
- Відповідно до провідного конфлікту дійові особи діляться на декілька груп: 1) головні герої – протагоніст та антагоніст – є найбільш колоритними. Протагоніст – недалекий і обмежений, з певними дивацтвами та нав'язливими ідеями, які, зрештою, становлять загрозу для найближчого оточення, антагоніст – хитрий, підступний, заповзятий, паразитує на фанатизмі дивака, вводячи його в оману, наприклад: Журден – Дорант («Міщанин-шляхтич»), Оргон – Тартюф («Тартюф»); 2) резонери – виступають стороною, що загладжує конфлікт, виражають думку автора, закликають дотримуватись здорового глузду, напр. Даміс, Ельміра, Даріна («Тартюф»), Клеонт, Ніколь («Міщанин-шляхтич»); 3) молоді закохані – переважно неяскаві персонажі, позбавлені індивідуальності, вони занадто необережні та запальні, тож викликають доброзичливий та поблажливий сміх.

- Усі комедії Мольєра, незалежно від їх наближеності до «високих», пройняті демократичним духом. Письменник звертається до народної мови, народної мудрості, народних характерів, уводить дотепні діалоги, яскраві побутові сцени, зберігаючи при цьому властиву класицизму афористичність, логічність, чіткість, ясність мови.
- П'єси умовно можна розділити на два типи: I – «характерів», у яких характери постають у чистому вигляді як уособлення певної риси, здебільшого негативної, до прикладу скупість у п'єсі «Скупий», лицемірство в «Тартюфі» тощо; II – «звичаїв», де перевага надається зображенню суспільного середовища з різними класами та прошарками, відповідно персонажі більш індивідуалізовані та багатогранні, як от «Школа чоловіків», «Школа жінок», «Дон Жуан», «Мищанин-шляхтич» та ін.

«Тартюф» (1664–1669) є однією з найбільш відомих комедій Мольєра. У її центрі – лицемір, шахрай, облудник, розпусник, спокусник чужих жінок. І цей персонаж, безумовно небезпечний для суспільства, є не ким-небудь, а священнослужителем. Уся його мова сповнена солодких зворотів, свої негідні вчинки він повсякчас супроводжує цитатами з Біблії. Цікаво, що ім'я головного героя, яке, ймовірно, походить від старофранцузького слова *truffer* (у пер. – *обманювати*), було придумане самим Мольєром. З того часу воно увійшло в активний вжиток, міцно закріпившись за типом лицемірних і фальшивих людей, які ховають своє справжнє обличчя за маскою благочестя.

Шлях комедії до глядача був нелегким, зайнявши цілих п'ять років. Прем'єра п'єси, повна назва якої «Тартюф, або Лицемір» (три акти), відбулася у Версалі 12 травня 1664 року в присутності короля, його матері Анни Австрійської, великої кількості придворної знаті. Серед гостей були й члени духовного «Товариства святих дарів», відомі своєю ревною боротьбою за високу мораль у суспільстві й християнські чесноти. Комедія про Тартюфа розпочалася в атмосфері загального захоплення, яке перейшло спочатку в подив, відтак обурення, а насамкінець – у могильну тишу. У декого навіть виникла думка, чи Мольєр, бува, не втратив розум. Хоча «священнослужителі» на кшталт Тартюфа були всім добре знайомі, але показувати щось подібне на сцені не годилося. Мольєр втрутився в заборонену область. Королева-мати відразу ж покинула Версаль. Фактично, Мольєр зіпсував версальські свята. Розправа над комедією не забарилася. Під тиском представників церковної верхівки, а також членів «Товариства

святих дарів», які в образі Тартюфа впізнали сатиру на себе, п'єса була заборонена для показу. Проте це не зупинило її поширення, радше навпаки – надало ще більшої популярності: комедію переписували й читали по всій Франції.

Відновлена п'єса в іншій редакції вийшла у світ 1667 року під назвою «Облудник». Мольєр перейменував Тартюфа на Панюльфа й надав йому вигляду світської людини. Письменник також зробив деякі зміни в тексті: викинув окремі цитати, усунув гострі місця та добре попрацював над фіналом. П'єса мала шалений успіх, однак уже після першого показу її чекала доля попереднього варіанту. Архієпископ Парижа видав спеціальне послання, у якому назвав комедію дуже небезпечною для релігії. Мольєрові навіть погрожували відлученням від церкви. Не можна було показувати, читати чи слухати твір ні публічно, ні приватно. Проте Мольєр не відступав. За жодну зі своїх п'єс він так не боровся, як за «Тартюфа».

Офіційний письмовий дозвіл на постановку комедії був даний королем у 1669 році, причому Анна Австрійська на той час уже померла. Прем'єра *«Тартюфа, або Облудника»* стала великою театральною подією в Парижі. Загалом, комедія пройшла в сезоні 37 разів.

У своїй кінцевій редакції п'єса складалася з 5 актів та мала всі ознаки високої комедії: написана віршем зі строгим дотриманням правила трьох єдностей; наповнена інтелектуальним комізмом із вираженою трагічною конотацією. Разом із тим, у ній наявні фарсові епізоди (сцени з підслуховуванням, кумедним поцілунком Оргона й Тартюфа тощо), а також елементи народної мови та народного гумору, без яких не обходилася жодна п'єса Мольєра.

Основний конфлікт комедії розгортається між довірливістю обмеженого міщанина Оргона, який став жертвою святенника Тартюфа, і здоровим глуздом, тверезим та критичним поглядом на життя членів родини Оргона: дружини, служниці Даріни, сина Даміса, брата дружини Клеанта, дочки Маріани.

Голова сім'ї – поважний і багатий Оргон, у будинку якого відбуваються події, – виявляє милосердя до святенника Тартюфа, надає йому притулок та всіляко догоджає. Від нового жильця в захопленні мати Оргона пані Пернель. Даремно інші члени сім'ї прагнуть переконати Оргона в лицемірстві Тартюфа та його підступних намірах. Чоловік відданий гостю більше, ніж дітям та дружині. Він ладний видати за нього свою дочку, ображає сина Даміса, не зважає на слова Ельміри, яка через залицяння святенника опиняється в неоднозначній

ситуації. Ба більше, Оргон дарує Тартюфові дім і майно, а також довіряє шкатулку з важливими документами свого друга, політичного злочинця, яку той, щоб уникнути розправи за антиурядову діяльність, віддав на утримання Оргону. Як бачимо, вправно маніпулюючи господарем дому та позбавляючи підтримки близького оточення, святенник перетворює його на слухняного виконавця своєї волі.

Важливо, що Тартюф – не просто людина, яка схильна до шахрайства. Таких типів можна було знайти й серед дворян, священників, буржуа та ін. Це особа духовного чину, яка прикриває своє справжнє обличчя високоморальними роздумами про небо, що нібито керує його вчинками. Найбільш небезпечним у цьому образі є його лицемірство, уміння втертися людям у довіру, заволодіти їхніми думками, зрештою, зробити рабами своїх бажань. Окрім того, він уміє чудово пристосовуватися до найменшої зміни ситуації, надіти на себе будь-яку маску. Він кмітливий, вмie швидко змінити рішення, перетворитися на свою протилежність.

Ніхто, крім Ельміри, не знає про брудні залицяння до неї Тартюфа. Проте засліплений Оргон їй не вірить. Виникає можливість викрити святенника під час його дій. Свідком сцени стає спочатку Даміс, який ховається за двері. І коли Тартюф практично викритий, він блискавично перевтілюється, озброюючись тактикою поблажливості й примирення. Він, мовляв, бере на себе всю вину й прощає Даміса, який міг запідозрити святу людину в ганебному гріху: *«І я навколiшки ганьбу приймати буду, // Як кару за гріхи від праведного суду»; «Хай Бог його простить, як я йому пробачив»*. Підступний маневр спрацьовує, і Оргон проганяє сина з дому з криками та лайками, а «скривдженого» Тартюфа огортає ще більшою опікою.

На щастя, Ельміра, якій Тартюф продовжує робити недвозначні пропозиції, знаходить вихід із ситуації. Цього разу вона просить Оргона захватися під стіл та стати свідком брудних зазіхань облудника, з яким задалегідь домовляється про зустріч. Під час побачення, заохочуючи Тартюфа на відвертість, Ельміра говорить йому про Небесний Суд, перед яким прийдеться відповідати за гріхи. Натомість святенник завіряє жінку, що зможе з небом порозумітися: *«Така наука є, щоб, як потреба каже, // Вільніше попускать сумління, що нас в'яже. // І вчинкам нашим злим оправдання знайти, // Якщо ми робим їх для чистої мети»*. Відтак він переконує Ельміру, що гріх, якщо він здійснений потайки, не є таким: *«Скандал перед людьми вражає справді віру, // Але не є гріхом грішити потайміру»*. Обуренню

Оргона, який в цей час сидить під столом і все це чує, немає меж. Він розуміє, що пригрів у своєму домі змію.

Викритий Тартюф знову робить спробу надіти маску, але марно. Тоді він вдається до відвертих погроз і агресивних дій: маючи в руках дарчу, присвоює усе майно Оргона, а за допомогою компрометуючих секретних документів добивається його арешту. Так через свою наївність і довірливість Оргон позбувається всього, що мав: нажитого добра, родинного затишку, зрештою, свободи. Створюється доволі небезпечна, близька до трагічної, ситуація. Однак автор скеровує її в позитивне русло: офіцер, який приходить за дорученням короля, заарештовує не Оргона, а Тартюфа як шахрая та облудника. Завдяки втручання його величності справедливість торжествує. В останніх словах комедії звучить слава королю, возвеличуються його чесноти: розум, проникливість, справедливість. Фінальна сцена, яку Мольєр, вочевидь, адресував Людовіку XIV, виглядає дещо штучною і неправдоподібною, проте вона аж ніяк не применшує соціальної гостроти комедії, її викривального змісту.

Талант Мольєра – у вмінні створювати узагальнюючі образи, які стають впізнаваними. Щодо образу Тартюфа, то він дав поштовх до виникнення в літературі цілого ряду споріднених із ним типів, як от Блайфіла («Історія Тома Джонса» Г. Філдінга), Вікхема («Гордість і упередженість» Дж. Остен), Каркера («Домбі і син» Ч. Діккенса) та ін.

Не менш відомим є персонаж, введений в *«Міщанині-шляхтичі» (1670)* – комедії на п'ять дій, написаній на замовлення Людовіка XIV. Виконуючи бажання короля, Мольєр увів у п'єсу балет, а також жартівливу сцену з турками. Якраз напередодні у Париж приїжджала турецька делегація, і Людовіку XIV не сподобалася зухвала поведінка послів під час прийому. Ще й до того, голова делегації виявився авантюристом і самозванцем. Перед Мольєром стояло завдання висміяти церемонії турків та представити їх у кумедній світлі. Для успішної реалізації задуму Мольєру був навіть наданий консультант із питань турецьких звичаїв.

Драматург не лише блискуче справився із замовленням, але й вийшов далеко за його межі, порушуючи соціальні проблеми французького суспільства. У п'єсі він зосередив увагу на актуальній у той час темі намагань міської буржуазії вибитися в дворянство. Йшлося про конкретний етап розвитку міщанства, яке як клас лише починало формуватися, при цьому багато його представників уже встигли розбагатіти та нажити чималий капітал. Не маючи високих станових титулів, буржуа відчували свою меншовартість щодо дворян,

тож намагалися штучно слідувати аристократичним манерам, стилю поведінки, одягу, способу життя тощо. Власне, така модель виведена у п'єсі «Міщанин-шляхтич».

У центрі комедії – образ наївного й марнославного міщанина Журдена, сина батьків-крамарів, який, щоб там не було, прагне стати дворянином. Він наймає вчителів музики, танців, філософії, фехтування, і все це робить не тому, що прагне оволодіти тонкощами науки та мистецтва, а що так заведено у вельмож. Дослівно, *«щоб не пасти задніх у пристойному товаристві»*. Окрім наук, Журден замовляє відповідний дворянський одяг, хоче завести собі коханку, планує щотижня організовувати в себе концерти, вчиться галантних поклонів, має намір видати за вельможу свою дочку.

Журден наділений і цілою низкою позитивних рис: він добродушний, незлобливий, а якщо й розізлиться, то швидко відходить. А ще він люблячий батько, має щирий і відкритий характер, знає рахунок грошам. Але бажання стати дворянином засліплює його, він втрачає здоровий глузд, почуття міри та перетворюється на посміховисько в очах інших – дружини, покоївки Ніколь, учителів та ін.

У самому бажанні Журдена вчитися, піднятися над своїм середовищем є щось справді зворушливе. Перша істина, якої сягнув Журден, полягає в тому, що він, виявляється, говорить прозою. Усвідомлення цього викликає в нього неабияке захоплення. А скільки радості приносить йому наука про артикуляцію голосних і приголосних. Біда чоловіка в тому, що він вчиться не задля набуття нових знань. Йому не потрібна складна наука, яку пропонують вчителі, він нічого не може зрозуміти й запам'ятати. У фізиці, зі слів непуцячого учня, *«забагато плутанини»*, логіка йому не до смаку, мораль ніяк не зможе стримати його гарячу натуру, бо він, мовляв, *«запальний як тисяча чортів»*. Тож не дивно, що таке навчання викликає у всіх лише сміх.

Вчителі добре розуміють, що господар дому – недалеко й не здатна до наук людина, але, як сам зізнається учитель танців, *«за його гроші можна пробачити йому всяку дурість»*. Користуючись простодушністю свого клієнта, вони обдурюють його, щоб витягнути побільше грошей. Таке саме ставлення до Журдена й кравця, який відкороє від тканини замовника собі кусок на штани. Учні кравця потакають Журдену, називають його *«шляхетний пан»*, *«ваша ясновельможність»* і навіть *«ваша світлість»*. Від таких шанобливих звертань чоловік м'якне та дає підмайстрам чимраз більше грошей.

Зрештою, він і сам із себе глузує: *«от, їй-право, якщо дійде до високості – увесь гаманець йому віддам»*.

Журдена обдурюють не лише вчителі. У комедії виведений образ дворянина-пройдисвіта Доранта, який прекрасно розуміє бажання Журдена та підігрує нещасній жертві без жодних докорів сумління. До прикладу, він вихваляє новоспеченого шляхтича в новому одязі, робить йому компліменти, називає своїм другом, обіцяє познайомити з вельможною дамою – маркізою Доріменою. І все це робить задля того, щоб позичити чергову суму грошей чи виманити новий подарунок для маркізи, до якої, як пізніше виявилось, і сам підбиває клинці. Насправді, Дорант зневажає Журдена, поза очі глузує з нього, обзиває дурнем: *«однаковий дурень, що ззаду, що й спереду»*.

Шахрайство Доранта викликає різке засудження. Саме таким прагнув зобразити Мольєр тип шляхтича, який розорюється і втрачає можливість пожити на широку ногу, але не позбувається бажання так жити. Цинізм вельможі, його непорядність ніяк не підходять до дворянського чину, дворянськими залишаються лише манери. На прикладі образу Доранта автор переконливо доводить, що наявність світських манер не є свідченням справжньої шляхетності людини, її аристократичності. Таке трактування не могло бути до душі тогочасним представникам цього класу. Мало симпатій викликає й подруга Доранта – вдова Дорімена, у якій неважко розпізнати корисливу жінку.

Надмірне захоплення Журдена дворянством загрожує навколишнім, зокрема його дружині та дочці Люсіль, яка кохає Клеонта – хлопця недворянського походження – та збирається вийти за нього заміж. Натомість Журден хоче видати її за вельможу, щоб вона стала маркізою.

Образу Клеонта, який є головним резонером комедії, автор надає особливої ваги. Клеонт втілює ідеал людини, яка має почуття власної гідності, не цурається свого класу, вірить у його майбутнє. Як представник новоствореної буржуазії він є носієм прогресивних ідей і речником думок автора, який сам належав до міщанства. Мольєр не був проти освіти свого класу, навпаки, глибоко переймався тим, що міщани не приділяють навчання належної уваги та позбавлені можливості віддавати своїх дітей у привілейовані навчальні заклади. Найганебніше для Мольєра – притворство та самоприниження міщан, їхнє плазування перед вельможами. Такі міркування автора не раз лунають з уст Клеонта. Так, на запитання Журдена, чи шляхетного він роду, хлопець чесно відповідає: *«я – не шляхетного роду»*. На його

переконання, негідно *«ховати своє справжнє походження, з'являтися товариству на очі під чужим титулом, видавати себе не за те, що ми є насправді»*. Головними чеснотами для Клеонта є особиста незалежність і внутрішня свобода, позбавлена класових амбіцій та марнославства.

Виразниками філософії здорового глузду виступають також дружина Журдена, служниця Ніколь, слуга Клеонта Ков'ель. Слуги уособлюють у п'єсі народну мудрість. Вони життєрадісні, сповнені оптимізму, їм притаманна внутрішня гідність. Ці риси вивищують їх над господарями. Саме в позитивному підході до зображення народу полягає демократичний характер комедії. Ніколь та Ков'ель кмітливі й дотепні, можуть знайти вихід з будь-якої ситуації, сприяють встановленню гармонії у п'єсі.

Завдяки винахідливості Ков'еля та Клеонта щастя молодій парі не руйнується, п'єса має щасливий кінець: Люсіль і Клеонт, Ніколь і Ков'ель одружуються. Але урок, поданий автором, не проходить даремно. У п'єсі виразно звучить думка, що кожному своє у цьому світі, і ніколи не треба цуратися свого родового коріння.

Самостійна робота:

1. Виписати цитати з комедій «Критика «Школи жінок» та «Версальський експромт», у яких проголошені драматичні принципи Мольєра.
2. Скласти хронологічну таблицю історії написання та постановки п'єси «Тартюф».
3. Здійснити розподіл персонажів за групами в комедіях «Тартюф» та «Міщанин-шляхтич».
4. Виписати висловлювання «резонерів», які виражають ідейну концепцію автора.
5. Визначити ідейно-змістове навантаження фарсових елементів у комедіях «Тартюф» та «Міщанин-шляхтич».
6. Проаналізувати комедії під кутом зору дотримання в них принципів класицизму.
7. Виписати цитати, які підтверджують демократичний характер комедій.

Питання для контролю:

- Визначте фарсові елементи, введені в сюжетну канву комедій «Міщанин-шляхтич» («Тартюф»)?
- На які групи діляться персонажі в комедіях Мольєра?

- За яким принципом побудовані п'єси драматурга?
- Хто такі резонери?
- Узагальнююче значення образу Тартюфа.
- У чому полягає демократичний характер комедій?
- Хто посприяв Мольєру в постановці «Тартюфа»?
- У чому полягає правило «золотої середини», проголошене в комедіях Мольєра?
- Як вирішуються конфлікти в аналізованих п'єсах?

Теми рефератів:

1. Поєднання фарсових та класицистичних елементів у комедії Ж.-Б. Мольєра «Тартюф» («Міщанин-шляхтич»).
2. Естетичні принципи Мольєра-комедіографа (на основі текстів і передмов до комедій «Версальський експромт», «Тартюф», «Критика школи жінок»).
3. Образи слуг та їхня роль у встановленні гармонії в комедіях «Тартюф» та «Міщанин-шляхтич».
4. Мольєр і Україна.

Література:

- Бордонов Ж.** Мольєр / Пер. с франц. М., 1983. 415 с.
- Бояджиев Г.** Мольєр. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967. 553 с.
- Булгаков М.** Жизнь господина де Мольера. М., 1980. 175 с.
- Гликман М. Д.** Мольєр: Критико-биографический очерк. М.-Л., 1966. 279 с.
- Градовський А.** Стара моя думка на тім огні згоріла / Комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич» та Карпенка-Карого «Мартин Боруля» // Зарубіжна література. 1998. № 3. С.15–16.
- Жованик Л.** Основні проблеми й конфлікти п'єси Мольєра «Міщанин-шляхтич» // Тижневик «ЗЛ». 2004. № 45. С. 4-7.
- Івасютин Т.** Драматургія Ж.-Б. Мольєра на Україні: Дожовтневий період // Іноземна філологія. Республ. міжвідомчий наук. збірн. 1984. Вип. 64. С. 130–139.
- Лімборський І.** Сміх, що робить людей серйозними / Класицизм 17 ст. і комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич» // Зарубіжна література в навч. закладах. 1996. № 3. С. 11–15.
- Мульатули В. М.** Мольєр: Книга для учащихся старших классов средней школы. М., 1988. 142 с.
- Ніколенко О. М.** Король комедії. Система уроків вивчення п'єси Ж. Б. Мольєра «Міщанин-шляхтич» у культурологічному контексті // Всесвітня література та культура. 2001. № 5. С. 8–18.

Рогозинський В., Рогозинська В. Класицизм Мольєра: він знав Журдена і Тартюфа // Всесвітня література та культура. 2005. № 7. С. 23-24.

Скуратівський В. Мольєр // Всесвіт. 1972. № 1. С. 200-204.

Стороженко Л. Театр Мольєра: традиції і новаторство // Всесвітня література та культура. 2002. № 12. С. 44-48.

Шухорова А. Традиції Мольєра в українській літературі // Тижневик «ЗЛ». 2001. № 43. С. 11.

ТЕМА 4

Англійська література XVII ст.

Творчість Джона Мільтона

План

1. Основні тенденції розвитку англійської літератури XVII ст., провідні напрями та жанри.

2. Типологія творчості Джона Донна і поетів метафізиків у контексті європейського бароко.

3. Творчість Джона Мільтона як вершинне явище англійської літератури XVII ст. Суспільно-політичні та філософські погляди поета.

4. Ідейно-художні особливості ранньої поезії Дж. Мільтона.

5. Трактати періоду Революції та Громадянської війни.

6. Художнє новаторство і традиції в поемі «Утрачений рай»:

- біблійна основа сюжету, жанрово-композиційні особливості поеми, тема та ідея твору;
- символічний зміст образів Бога та Сатани;
- втілення в образах Адама і Єви гуманістичних ідеалів Мільтона.

7. Тираноборчі мотиви у поемі Дж. Мільтона «Самсон-борець».

Англійська література XVII ст.

Англійська література XVII століття розвивалася в умовах гострої політичної та релігійної боротьби між королем і англіканською церквою, з одного боку, та прибічниками парламенту і пуританами – з другого. Внаслідок кризи абсолютистської монархії та посилення релігійних суперечностей у країні розпочалася Громадянська війна (1642–1649), яка завершується перемогою пуритан та стратою короля Карла I Стюарта (1649). Запекле протистояння увінчалось встановленням республіки під протекторатом одного з вождів пуританської опозиції Олівера Кромвелля. Правда, республіка проіснувала недовго й після смерті протектора у 1658 році припинила своє існування. Це стало поштовхом до активізації роялістської опозиції, а відтак і реставрації (відновлення) монархічного режиму.

Відповідно до історичних подій літературу XVII ст. ділять на такі періоди: перший (10–30 роки) – передреволюційний; другий (40–50-і роки) – Громадянської війни та Республіки, третій (друга половина XVII ст.) – Реставрації.

Особливістю англійського письменства початку XVII ст. є відчутне посилення морально-релігійної проблематики. Поширення набувають переклади й переробки псалмів, розвивається жанр проповіді. У літературі ще чути відгомін ідей Ренесансу, однак загострення політичних і релігійних протиріч призводить до їх поступового витіснення. Провідним напрямом стає бароко, хоча спостерігаються й яскраві прояви класицизму, до прикладу в доробку Бена Джонсона (1572–1637) – одного з найбільш впливових літературних діячів першої третини XVII ст. Правда, в англійській літературі не було чіткого вираження класицизму чи бароко. Обидва напрями розвивалися паралельно, причому в творчості одного й того ж автора, наприклад Дж. Мільтона, спостерігається поєднання декількох художніх систем.

Знаковим явищем передреволюційної доби є постать засновника метафізичної школи Джона Донна (1572–1631), що пройшов еволюцію від життєрадісного гуманізму Відродження до песимістичної й трагічної концепції бароко, виявивши себе як автор сонетів («La Corona» (1607–1611), «Благочестиві сонети» (1609–1611)), поем, проповідей. Знаковими в контексті бароко є поеми «Анатомія світу», «Друга річниця» (1611–1612), пройняті мотивами песимізму та катастрофічності буття. Людина у творах постає як істота, підвладна фатальній долі, безпомічна у своїх рішеннях і вчинках, морально нестійка. Автор бачить порятунок у релігії, закликає до покори й смиренності. Поеми вражають багатогранністю на рівні форми та змісту, зокрема філософською глибиною, складним ритміко-інтонаційним ладом, незвичними мовно-стильовими комбінаціями. Автор вдається до дивних зворотів, гри слів, парадоксального членування образів.

У театральному мистецтві спостерігається засилля аристократичних смаків, відхід від народної тематики. Публічні театри припиняють своє існування, зникають великі шекспірівські теми й характери. Театральне життя продовжується в основному на приватних сценах. Популярності набувають п'єси-маски, активно впроваджується жанр трагікомедії, який визначено як «трагедія з благополучним кінцем». У роки Республіки (1649–1660) за спеціальним указом Олівера Кромвеля театри були спочатку закриті, а потім спалені. Акторів, які самочинно влаштували вистави, публічно карали, глядачів розганяли, для цього

спеціально була залучена армія. Актори знаходили притулок у провінції в садибах багатих людей, де влаштовували покази п'єс. Проте регулярне літературно-театральне життя в Лондоні зупинилось на цілих два десятиліття.

Найбільш визначне місце в літературі доби займає постать Джона Мільтона (1608–1674) – поета й публіциста, соратника О. Кромвеля. На думку критиків, в історії художньої літератури англійська революція займала би дуже мале місце, якби не було генія Мільтона. Він зумів своєрідно поєднати світогляд людини Відродження з республіканськими поглядами й богослов'ям, що в алегоричній формі майстерно втілив в епічних поемах «Утрачений рай» (1667) та «Повернений рай» (1671). Основна частина поем була написана після поразки революції, коли Мільтон був хворий і сліпий, позбавлений підтримки з боку влади. Попри це, письменник до кінця життя залишився противником тиранії та захисником свободи – ідеям, які у свій час надихнули його на створення поетичних шедеврів.

Після смерті Олівера Кромвеля (1658) виявилася слабкість створеного ним режиму. Заснований на принципах військової диктатури, він не зміг вирішити жодної з проблем, які стояли перед країною. Республіка фактично обернулася диктатурою, не виправдавши очікувань англійців. У 1660 році було відновлено монархію Стюартів в особі Карла II (сина страченого Карла I), який після подій революції переховувався у Франції.

Цей період увійшов в історію Англії як Реставрація (відновлення монархії). В історичному плані він тривав до 1688 року, у мистецькому, а передусім театральному, – до 1730, оскільки акторська школа, що склалася у 60–80-х роках, зберігала свої естетичні принципи впродовж декількох десятиліть по тому.

У роки Реставрації культурно-мистецьке життя Англії (із потужним центром у Лондоні) помітно поживається. 1662 року створено Англійське королівське товариство (Академію Наук), великої популярності знову набуває дотепність як своєрідне вираження філософії та літератури лібертінажу, яка тоді активно розвивалася у Франції. Героєм часу стає світський ловелас. Він цинічний, зверхній, зневажає чесноти пуританина-буржуа, як от: працьовитість, ощадність, поміркованість, набожність тощо.

З реставрацією Стюартів відроджується й театр, у якому відбулися суттєві зміни, адже ним тепер займалися люди нового покоління. Виникла театральна монополія, яка видавала патент театральним трупам, а також встановлювала цензуру. Утвердився новий тип театрального приміщення з дахом, кулісами, декораціями, машинерією.

Жіночі ролі грали актриси. Розширилися жанри театральних спектаклів, популярності набули пантоміми, фарси, баладні опери, антракти з танцями та співами. Улюбленим жанром в епоху Реставрації стає комедія – найменш консервативна і найбільш гнучка драматична форма. Згідно з панівною ідеологією доби, комедія була пройнята антипуританським і, відповідно, антибуржуазним духом. Аморальність, розбещеність, марнотратство не вважалися вадами. Пройде 30 років, перш ніж міщанство як політичний клас знову заявить про свої права та буде диктувати театру свої умови. А поки що образ представника середнього класу постає в доволі кумедному вигляді. Йому відведена роль обмеженої людини, часто невігласа, обдуреного чоловіка, простака. Незмінний успіх мала *«весела комедія звичаїв»* («комедія Реставрації») Вільяма Вічерлі та Вільяма Конгріва: «Старий холостяк» (1693), «Любов за любов» (1695), «Шляхи світу» (1700) В. Конгріва; «Джентльмен – учитель танців» (1672), «Подвійна гра» (1693) В. Вічерлі. У них ідеться про дотепників-гульвіс, їхні забави та любовні пригоди, провідною в комедіях є ідея життя як гри. П'єси побудовані на інтригах та розіграшах, містять велику кількість жартів, дотепів, насмішок. Кращі з них, до прикладу «Шляхи світу» В. Конгріва чи «Подвійна гра» В. Вічерлі, викривають вади тогочасної суспільної дійсності.

У другій половині XVII ст. розвитку набуває класицизм, проте він суттєво відходить від французької парадигми. У художньому плані англійські апологети напрямують лише формально дотримуються основних принципів. Видатним представником класицизму, його теоретиком вважається Джон Драйден (1631–1700) – драматург, театральний діяч, поет, літературний критик, борець за чистоту стилю і правильність літературної мови. Як послідовник класицизму Драйден виявив себе у поезії, зокрема одах і поемах, а також драмі, яка отримала назву «героїчна». Йому належить вільний переклад віршованого трактату французького теоретика класицизму Нікола Буало «Поетичне мистецтво». У власних критичних есе «Про драматичну поезію» (1668) та «Про героїчні п'єси» (1672) утверджує ідею поєднання античної, класицистичної та ренесансної драми, передусім спадщини В. Шекспіра, яка в період Реставрації піддавалась невинуватій переоцінці.

Джон Мільтон (1608–1674)

Дж. Мільтон – поет і публіцист, фундатор теорії буржуазної демократії, ідеолог англійської революції, людина енциклопедичних знань та інтересів. Народився письменник у Лондоні в сім'ї нотаріуса, наближеного до пуританських кіл. Відвідував школу при соборі

Св. Павла. 1625 року вступив у Кембриджський університет, отримавши ступінь бакалавра, а пізніше магістра мистецтв. Саме в Кембриджі почав писати ліричні вірші, елегії, сонети, які були пройняті гуманістичними ідеями Відродження.

У 1632–1638 роках Мільтон живе в садибі батька неподалік Лондона. Тут наполегливо працює, цікавиться природничими й гуманітарними науками, береться за роботу над поемою «Втрачений рай», а пізніше відправляється у подорож Європою. З 1640 року Мільтон – учасник політичних подій в Англії, пише захисти, трактати («Обов'язки королів і правителів», 1649; «Іконоборець», 1649), виступає з промовами, які скеровує проти англіканської церкви та короля, викриває роялістську політику, руйнуючи легенду про великомученика Карла I, закликає до боротьби за право народу на суверенність, пропагує ідею громадянської війни.

У роки Республіки Мільтон стає державним діячем в управлінні лорда-протектора Олівера Кромвеля, займаючи з 1649 року пост держсекретаря зі справ міжнародного листування. Від постійного напруження в нього прогресує хвороба очей, що призводить до втрати зору.

Після провалу режиму Кромвеля та відновлення монархії Стюартів Дж. Мільтон покидає політичне життя та повністю присвячує себе літературі. Незважаючи на слабке здоров'я та сліпоту, йому вдається завершити твори, які увіковічують його ім'я. Це поеми «Втрачений рай» (*Paradise Lost*, 1667), «Повернений рай» (*Paradise Regained*, 1671), трагедію «Самсон-борець» (*Samson Agonistes*, 1671).

Поема «**Втрачений рай**» (1667) складається з 12 пісень, написана білим віршем. У творі поєднано ренесансні, барокові та класицистичні тенденції. За духом є ренесансною, водночас у ній проглядаються просвітницькі ідеї.

В основі поеми – біблійний сюжет про непослух людей Богові та трагічні наслідки, які з цього випливали. Він є лише відправною точкою твору. **Тема поеми** – морально-філософські роздуми поета про боротьбу добра і зла та відгомін цієї боротьби у людській душі. Шукаючи відповіді на складні питання людського буття, Мільтон зосереджує авторську увагу на проблемах природи індивіда, його призначення на землі, права вибору. Письменник утверджує віру в людину, її здатність любити і творити добро, висловлює впевненість у всепереможну силу розуму.

Існує припущення, що у творі в алегоричній формі відобразились революційні події 40-50-х років та погляди Мільтона-пуританина на них. Автору близька ідея Бога-творця як втілення добра й справедливості,

водночас він розуміє Сатану – бунтівника, борця проти догматизму та будь-якої тиранії.

Події поеми розгортаються на тлі необ'ємних просторів Всесвіту, який має строгу ієрархічну будову у вигляді драбини, що тягнеться від Бога та Емпірею, де перебувають ангели, до найнижчих форм матерії. Людина – єдина ланка між вищою і нижчою формами буття. Бог не з'являється у творі, але його присутність повсякчас відчутна.

Твір починається відомим сюжетом вигнання з Раю ангелів-бунтівників на чолі із Сатаною, які опиняються в Пеклі. Не почувачи себе переможеними, злі духи обмірковують план наступних дій, а відтак приймають рішення спрямувати удар на найкраще, що створив Бог – людину. Для здійснення підступних намірів Сатана відправляється в Царство Небесне на пошуки місця перебування перших людей.

Райське життя Адама і Єви представлено в поемі очима Сатани. Він із захопленням спостерігає за ідилічним життям прекрасних створінь, в основі стосунків яких – духовна єдність і взаєморозуміння. Адам і Єва нагадують образи, створені гуманістами Відродження, які розцінювали людину вінцем творіння Бога: Адам є втіленням чоловічої сили й мужності, Єва – жіночності й чарівності. Сатана мимовільно зачудовується досконалими істотами, проте швидко отямлюється, вибравши об'єктом спокус Єву. Перевтілюючись у змія, злий дух підштовхує праматір скуштувати плід із Дерева пізнання Добра і Зла, красномовно обґрунтовуючи здійснення «ганебного вчинку» словами: «Хіба може бути пізнання злочином?». Наведені аргументи породжують у Єви сумніви щодо повноцінності наданої їй з Адамом свободи. Переконана словами Сатани, вона куштує плід. Утверджуючи ідею свободи людини, її прагнення до пізнання, Мільтон у наведеному епізоді підводить до думки, що вчинок Єви здійснений внаслідок дій Сатани, тож не є до кінця усвідомленим та не може розцінюватися як вільний вибір. Натомість Адам розділяє участь коханої, керуючись коханням. Добровільно жертвуючи принадами райського життя, він здійснює перший вчинок, гідний людини й чоловіка, якому Бог надав право вільного вибору.

Адам і Єва приречені на вічні муки й смерть. Архангел Михаїл розповідає про майбутнє їхнього земного буття, сповненого хвороб, війн, страждань, матеріальних труднощів тощо. Він же вказує, як вижити в таких умовах. Вихід людей – у щоденному творчому пошуку, наполегливій праці для себе й на благо інших, у моральному й духовному вдосконаленні, а відтак в осягненні Божої волі, Божого провидіння. Такі дороговкази в ситуації вибору між добром і злом

мають стати для людства заповітним ключем до воріт втраченого Раю. У словах Архангела – ідея поеми, її оптимістичний пафос і гуманізм.

Вражає мовно-стильове розмаїття поеми, у якій автор синтезував набутки ренесансної поезії і драматургії з досвідом публіцистичного красномовства. Бачимо майстерне поєднання вишуканих ліричних описів із суворими, а то й грізними сентенціями, важких синтаксичних конструкцій із короткими афористичними фразами та метафоричними словосполученнями. У цьому поетична сила й краса поеми.

Роздуми Мільтона знайдуть продовження в поемі *«Повернений рай» (1671)*, де показано зіткнення Сатани та Ісуса Христа. Поема алегорично відображає події Реставрації, зокрема повернення до влади династії Стюартів. За художніми характеристиками вона поступається попередній. Сатана тут не виступає бунтівником, він уже завоював усі людські душі, прагне заволодіти ще однією – Ісуса Христа. Син Божий наділений високими моральними чеснотами, виступає ворогом будь-якої тиранії. Люди, натомість, зображені безвольними й слабкодушкими, вони легко йдуть на компроміси.

Трагедія *«Самсон-борець» (1671)* – один із найбільш визначних драматичних творів англійської літератури. У передмові автор писав: «Трагедія [...] була і є найбільш високою, моральною і корисною з усіх поетичних жанрів». В основі сюжету твору – біблійна історія про силача Самсона. У тексті певною мірою знайшли відбиття всі випробування, що лягли на життя Мільтона: розлад із першою дружиною, сліпота, переслідування, вимушена бездіяльність. Трагедія відповідає усім вимогам Аристотеля, не розбита на акти (як в античності та італійській традиції), не містить ремарок. Наслідуючи античних драматургів, зокрема Есхіла, Софокла, Еврипіда, автор підняв актуальну для нього проблему героя нового часу – вільної особистості з незламним духом. В образі Самсона Мільтон втілив живі людські почуття, показав боротьбу суперечностей, долання яких веде до перемоги над спокусами (тут можна простежити аналогії з «Каїном» Дж. Г. Байрона).

Українською мовою переклад поеми «Утрачений рай» здійснив Олександр Жомнір. Книга вийшла 2019 року в Києві у видавництві Жупанського.

Самостійна робота:

1. Опрацювати статті про Дж. Донна, вміщені в журналі «Литературное обозрение» (Джон Донн: портрет на фоні епохи. 1997. № 5. С. 3-51).
2. Здійснити художній аналіз одного з віршів Дж. Донна. Знайти

- приклади парадоксальних зворотів.
3. Законспектувати статтю Б. Шалагінова «Твори Дж. Мільтона «Втрачений рай», «Повернений рай» (Всесвітня література та культура. 2005. № 1. С. 12-14).
 4. Визначити символічне наповнення провідних персонажів у поемі Дж. Мільтона «Втрачений рай».
 5. Виписати цитати з поеми «Втрачений рай», у яких виражено ідеї гуманізму та вільного вибору.

Питання для контролю:

- Культурно-історичні передумови розвитку бароко в Англії.
- У яких жанрах творив Дж. Донн?
- У чому полягає суть метафізичної поезії Донна?
- Яке місце в англійській літературі XVII ст. займає Дж. Мільтон?
- У чому полягає алегоричний зміст поеми «Втрачений рай»?
- Функціональність біблійних мотивів у поемі.
- Як трактує Дж. Мільтон проблему вільного вибору?
- Символічне наповнення образу Сатани.

Теми рефератів:

1. Метафізичний стиль Дж. Донна.
2. Традиції Відродження в сонетах Дж. Мільтона.
3. Тираноборчі мотиви в трагедії Дж. Мільтона «Самсон-борець».
4. Театр епохи Реставрації.
5. Поетика дотепності в комедіях епохи Реставрації.

Література:

Аникин Г. В., Михальская Н. П. XVII век. Литература английской буржуазной революции. Джон Мильтон // Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. История английской литературы. Москва: Прогресс, 1975. С. 94-103.

Аникст А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай» // Джон Мильтон. Потерянный рай. М., 1982. С. 5-20.

Артамонов С. Д. Литература Англии // Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М., 1978. С. 211-253.

Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 3-51.

Донн Джон. Вибрані поезії. З англійської переклав Богдан Завідняк з циклу «Священні поезії» // [Електронний ресурс]. URL: http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=936&Itemid=41

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Література Англії. Д. Мільтон // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII

століття : навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 81-85.

Марац Віктор. Поетичні майстерні. Із Джона Донна. [Електронний ресурс]. URL: <http://maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=183&sf=1>

Мілтон Джон. Утрачений рай. Переклав з англійської Олександр Жомнір. Київ: Видавництво Жупанського, 2019. 360 с.

Самарин Р. М. Трагедія Джона Донна // Вопросы литературы. 1973. № 3. С. 162-178.

Соколянський М. Через хребти століть: До 250-річчя з дня народж. Дж. Мільтона // Всесвіт . 1983. № 12. С. 127-128.

Чамсєєв А. А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л., 1986. 126 с.

Шалагінов Б. Б. Твори Дж. Мільтона «Втрачений рай», «Повернений рай» // Всесвітня література та культура. 2005. № 1. С. 12-14.

ТЕМА 5

Німецька література XVII ст. Творчість Ганса Гріммельсгаузена План

1. Своєрідність літературного процесу в Німеччині XVII ст. Німецьке поетичне відродження (Опіц, Логау, Грифіус, Флемінг та ін.).

2. Класицистична трагедія у творчості А. Грифіуса.

3. Проза Ганса Гріммельсгаузена в контексті розвитку європейського роману XVI-XVII ст.

4. Художні особливості та ідейно-тематичний зміст роману Г. Гріммельсгаузена «Заповзятливий Симпліцій Симпліцісінус» як твору «низового бароко».

5. Алегоричний зміст образу Симпліція Симпліцісінуса.

6. Ідея утопічного суспільства в романі.

Німецька література XVII ст.

Феодално роздроблена Німеччина XVII ст. суттєво відставала в політичному та економічному розвитку від Англії і Франції. Після Реформації, проведеної Мартіном Лютером, країна фактично роз'єдналася на дві групи князівств: католицьку і протестантську. Розкол німецьких земель призвів до утворення двох релігійно-воєнних союзів – Протестантської унії й Католицької ліги, у протистояння яких була втягнута майже вся Європа. 1618 року розпочалася 30-літня війна, в яку поступово вступили Данія, Швеція, Франція, Голландія. Внаслідок війни, яка увійшла в історію як одна з найбільш кровопролитних та затяжних, країна розділилась на велику кількість (більше

трьох сотень) дрібних князівств, кожне з яких володіло певною автономією. За відсутності єдиного політичного та культурного центру гальмувався процес консолідації духовно-інтелектуального потенціалу нації.

У таких умовах розвитку набуває бароко – художня система, в якій марність земного життя протиставлялась вічності потойбічного, що вносило певну надію та виправдовувало трагічну ситуацію. Німецьке бароко, так сам як іспанське та італійське, стало одним із найбільш яскравих явищ світової літератури. Значних успіхів було досягнуто на ниві поезії. Розглядаючи поетичну творчість як політичний акт, поети доби поставили питання про створення єдиної літературної норми, різко виступивши проти іншомовних запозичень, як от французьких. Німецький поет Ф. фон Логау із цього приводу писав: *«Німецька мова наша нині так збідніла, / Що без французьких слів немає просто сили. / А слідом в наступ йдуть іспанська, шведська мова, / Покірно їм вона віддатися готова»*.

Серед найбільш видатних реформаторів німецького вірша й теоретиків поезії був **Маргін Опіц (1597–1639)**. Він створив низку трактатів на захист німецької мови («Аристарх, або про зневагу до німецької мови» 1617, «Книга про німецьку поезію» 1624), де розглянув питання поетичного натхнення, розробив ієрархію жанрів, видів поезії, здійснив аналіз метричних систем та віршованих розмірів тощо. Саме завдяки «Книзі про німецьку поезію» Опіц здобув визнання в літературному світі, у нього з'явилося багато учнів та послідовників. У власних віршах поет відтворив трагічний умонастрій доби: його поезії пройняті скорботою за долю батьківщини та співчуттям до страждань співвітчизників («Пісня про вітчизну», «Між бідувань, страхів, скорботи і осмути», 4-томова поема «Слово втіхи серед бід війни»). Єдиним скарбом людини М. Опіц вважає добродієність, яка може врятувати душу й піднести індивіда над марнославною світом.

До відомих поетів століття належать Георг Векерлін, 1584–1653 (збірки «Оди і пісні», «Духовні та світські вірші»), Фрідріх фон Логау, 1604–1655 (збірки епіграм «Двісті римованих німецьких виразів», «Три тисячі німецьких епіграм»), Пауль Флемінг, 1609–1640 («До самого себе», «Роздуми про час», «Новорічна ода 1633 рік», «До Німеччини»), Андреас Грифіус, 1616–1664 («Утіхи світу з горем нерозлучні», «Сльози вітчизни року 1636», «Самотність», «До безневинного страдника»), Сімон Дах (пісні про дружбу та кохання, зокрема «Анке із Тарау»), Фрідріх Шпее, 1591–1635 (релігійні пісні), Христіан Гофмансвальд та ін. Молоді поети здебільшого творили любовну та філософсько насичену лірику в дусі бароко, вдаючись до жанрів

сонету, оди, епіграми, поеми, пісні. Використовували як національні джерела, зокрема народну пісню, так і спадщину поетів інших країн.

Театральне життя доби пов'язане з діяльністю мандрівних акторських труп, які ставили п'єси П. Кальдерона, Лопе де Веги, П. Корнеля, Ж.-Б. Мольєра, проте піддавали їх вільній переробці. Розвитку набула започаткована в Італії опера (новий музично-театральний жанр). Серед драматургів слід відзначити А. Грифіуса, саме йому належить пріоритет у розробці жанру трагедії в Німеччині. У власних творах, серед яких варто відзначити трагедію «Карденіо і Целінда» (1649), письменник вдавався до поєднання прийомів езуїтської драми, набутків античних драматургів з досягненнями сучасних французьких класиків.

Проза німецького бароко представлена творчістю **Ганса Якоба Гріммельсгаузена (1621–1676)**, що здобув славу романом «*Симпліцій Симпліцисїмус*» (1669), в основу сюжету якого лягли події 30-літньої війни. Складається твір із 6 книг, є своєрідною енциклопедією життя Німеччини XVII ст.

За жанром – це філософсько-алегоричний роман з елементами історичного та соціального, за зовнішніми ознаками – пригодницький. Використовуючи традиції авантюрного роману, автор поєднує долю головного героя – крутія – з історичними подіями (правда, як виявилось, факти підпорядковані сюжету, не є достовірними), таким чином надає творові універсальності та художньої широти. Зображуючи звірства, які чинились над мирним населенням, розкриваючи порядки у тогочасній армії, автор виражає різкий протест проти війн, особливо ж 30-річної, вважає її безглуздою, непотрібною.

Основна *тема* твору – це філософські роздуми автора про *сене людського життя та місце людини у сповненому суперечностей світі*. У романі переважає барокова традиція, згідно з якою людина постає як істота, підвладна фатальній долі, безпомічна у своїх рішеннях і вчинках, морально нестійка. Загальна тональність твору песимістична й похмура.

Роман побудований у формі безперервних пригод головного персонажа, від імені якого ведеться оповідь. Його ім'я Симпліцій Симпліцисїмус, що означає «простий із найпростіших». Ці пригоди то драматично суворі й небезпечні, то веселі й комічні, а то брутальні й відверто аморальні. Композиція розгортається за принципом везіння/невезіння. Ні герой, ні читач не можуть передбачити наступну подію, бо вона ні від чієї волі не залежить, є наслідком позбавлених логіки випадковостей. Навколишній світ сприймається героєм навиворіт, виключно в непривабливому світлі. Складається враження,

що людство втратило всі чесноти, відсутні добродетельність, порядність. Пройшовши тернистий шлях пізнання, філософ-мандрівник доходить до повного заперечення цього світу як безглузлого хаосу.

Ім'я Симпліція є алегоричним, у його семантиці – філософська основа роману. Симпліцій – це не звичайний простак, а такий, що пізнає дійсність, на основі чого робить глибокі узагальнення. Він дивиться на світ очима невинної дитини: без умовностей і фальшу. І саме в такій формі (без прикрас) розповідає про нього на сторінках твору. Вражає простота і доступність роману. Він складається з невеликих розділів, написаний ясною і зрозумілою мовою.

На початку роману Симпліцій – малий хлопчина без імені, якому батько довірив пасти овець. Але ландсхехти (залізні солдати, наймана армія із середовища найбідніших верств) окупували село, де жили батьки хлопця, спалили рідний дім, познущалися над мирними жителями, тож малий пастух втік у ліс, де жив з одним відлюдником. Саме відлюдник нарід його Симпліцієм, оскільки прибула був повним невігласом: він не лише нічого не міг розповісти про світ і людей, а й про себе самого.

Після смерті відлюдника (який, як пізніше виявиться, був його батьком) Симпліцій відправляється в мандри: подорожує Німеччиною, живе у Швейцарії, Франції, Угорщині, служить російському царю, потрапляє в полон до татар під Астраханню, блукає шляхами далекої Кореї. Єдине прагнення героя – будь-що вижити. Заради цього він вдається до найрізноманітніших засобів і видів діяльності. То він солдат (ландскнехт), що не гребує насильством, то мусить вдавати блазня при королівському дворі, відтак стає егерем, але не може втриматися, щоб не красти свійську худобу; паломником він мандрує до святих місць, накопичує чималий капітал, але розорується; двічі намагається одружитися і влаштувати спокійне сімейне життя, проте й тут зазнає невдач; через віспу втрачає приємний голос і привабливу зовнішність – знаряддя його успіху серед людей. Зрештою, після трьох років поневірянь і пригод Симпліцій повертається до Шварцвальда, де зрікається марнославної дійсності та вирішує стати відлюдником, поселившись на г. Мохова Голова неподалік Рейну.

Однак світ знову манить хлопця, і він відправляється в нові мандрівки. Останнім притулком Симпліція стає безлюдний острів в Індійському океані, куди він потрапляє внаслідок аварії корабля. Саме тут, у повній ізоляції, маючи в розпорядженні пальмові листки, він береться описати історію своїх поневірянь. Симпліцій доходить висновку, що в суспільному житті розумний порядок і справедливість неможливі, людське існування позбавлене сенсу, це – марнота марнот.

Тож коли у нього з'являється можливість повернутися в суспільство, він категорично відмовляється, знаходячи сенс життя у спогляданні природи й вивченні її таємниць на безлюдному острові.

У романі присутній мотив прийдешнього «золотого віку», коли не буде війн, усі будуть рівні, покарання за злочини нестимуть і прості люди, і знатні особи, а Німеччина стане парламентською республікою. Та вкладена ця утопія в уста напівбожевільного волоцюги, який називає себе Юпітером. Розумні думки, озвучені безумцем, викликають у навколишніх лише насмішки, ніхто їх серйозно не сприймає, що надає їм відвертого пародійного характеру. Отож, про щасливе майбутнє людей і годі мріяти, бо сам світ безглуздий.

Роман є енциклопедією художніх засобів та прийомів. Автор вдається до риторики, фантастики, містики (шабаш відьом, привиди), алегорії (саме життя героя – докопатися до суті речей); уводить елементи утопії (розповідь божевільного Юпітера), казки, переказу, легенди, бувальщини (є проявами низового бароко); широко культивує засоби комічного, як от гротеск, пародію, сарказм, іронію тощо.

Справжнє ім'я автора роману було виявлене лише на початку XIX ст., оскільки він підписував твори під різними псевдонімами. Роман набув особливої популярності в м. Ренхен, де з 1667 р. жив і творив письменник. З нагоди 200-річчя від дня його смерті тут споруджено пам'ятник (1977). А в м. Рентхале на горі «Мохова голова» (870 м.), де відлюднився його персонаж Симпліцій, збудована оглядова вежа, з якої добре оглядається Рейн.

З романом «Симпліцій» пов'язані спільним головним героєм такі твори Г. Гріммельсгаузена, як «Пройдисвітка-обманщиця й волоцюжка Кураж» (цей образ пізніше використовує Бертольд Брехт у своїй п'єсі «Матінка Кураж та її діти», 1941), «Шпрінгінсфельд» (1670), «Дивовижне пташине гніздо» (1672).

Самостійна робота:

1. Опрацювати статті, присвячені німецькій поезії доби, зокрема Л. Гінзбург «Немецкая поэзия барокко» (Всесвітня література та культура. 2004. № 7. С. 10–12), Д. Наливайка «Сльози вітчизни» (Всесвіт. № 4. 1990. С. 133–134) та Б. Чуловського «Лірика німецького бароко: Андреас Гріфіус» (Зарубіжна література в школах України. 2005. № 3. С. 4–5).
2. Зробити цитатні виписки зі статті Б. Шалагінова «Німецька література X – XVIII ст.» (Вікно в світ. № 1 (4). 1999. С. 8–22).
3. Здійснити аналіз поетичного доробку німецьких ліриків на матеріалі одного з віршів, вміщених у «Хрестоматії перекладів

текстів українською мовою» (Зарубіжна література XVII ст. Івано-Франківськ, 2014. С. 349–368).

Питання для контролю:

- Національна своєрідність німецької літератури XVII ст.
- Чому XVII ст. називають поетичним відродженням Німеччини?
- Які мотиви характерні для поезії німецьких ліриків?
- Основні положення теорії віршування Опіца.
- Хто є фундатором класицизму в німецькій літературі?
- У чому полягає бароковий характер роману Г.Гримальсгаузена «Симплісимум»?
- Алгоритичний зміст образу Симпліція.

Теми рефератів:

1. Творчість німецьких поетів XVII ст. у контексті європейського бароко.
2. Мартін Опіц як теоретик віршування.
3. Поетичне новаторство А. Грифіуса.
4. Мова та стиль роману Г.Гримальсгаузена «Симпліцій Симплісимум».

Література:

Артамонов С. Д. Література Германії // Артамонов С. Д. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII вв. М., 1978. С. 200-210.

Гинзбург Л. Німецька поезія барокко // Всесвітня література та культура. 2004. № 7. С. 10-12.

Морозов А. А. «Симплісимум» и его автор. Л., 1972. 206 с.

Наливайко Дмитро. Сльози вітчизни // Всесвіт. № 4. 1980. С. 133–134.

Пуришев Б. И. Німецька література // Історія всесвітньої літератури: В 9 т. М., 1987. Т. 4. С. 235–265.

Пронин В.А. Ганс Якоб Кристоф Гримальсхаузен // Історія німецької літератури. Учеб. посібник. М., 2007. С. 76–82. URL: https://levantsagareli.files.wordpress.com/2015/09/pronin_v_a_istoriya_nemeckoi_literatury.pdf

Чуловський Б. С. Лірика німецького бароко: Андреас Гріфіус // Зарубіжна література в школах України. 2005. № 3. С. 4-5.

Шалагінов Б. Німецька література X – XVIII ст. // Вікно в світ. № 1 (4). 1999. С. 8–22.

РОЗДІЛ II

ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

XVIII ст. в історії західноєвропейських країн називають епохою Просвітництва. *Просвітництво визначають як загальнокультурний ідеологічний рух*, який охопив усі сфери людської діяльності і був спрямований проти монархічних режимів, феодальної ідеології й культури, кріпосництва, церковних догм. З іншого боку, його діячі симпатизували всім пригнобленим, виражали і захищали інтереси третього класу, вірили в майбутній демократичний лад. У стосунку до цього просвітителі вирішального значення надавали науці та освіті як перетворюючій силі, яка здатна змінити людство згідно з новими поняттями про навколишню дійсність, а також виховати членів суспільства в дусі добра й справедливості. Тому активно поширювали знання серед усіх верств населення, утверджували істинні ідеї про світ і людину, висували нові моральні й громадянські цінності. Самі діячі епохи відзначалися високою освіченістю, енциклопедичними інтересами й знаннями, активною суспільною позицією.

Як і класицисти, просвітителі основою пізнання і діяння людини вважали *розум*, але наповнили це поняття новим змістом, визначили його головним критерієм оцінки минулого, сучасного й майбутнього. Все, що виходило за рамки розумного, на їхню думку, мусило відійти й загинути. Так, феодальні відносини розцінювалися ними як нерозумні, тому категорично відкидалися. Майбутнє ж суспільство (під яким мали на увазі буржуазне), завдяки вихованню, освіті, буде побудоване за розумними принципами, які були порушені у часи середньовіччя. Окреслюючи поняття «Просвітництво», І. Кант у праці «Що таке Просвітництво?» (1784), вказував на «уміння користуватися розумом», що дасть змогу людству «вийти зі стану неповноліття», у якому воно перебувало доти через власну провину. На переконання філософа, задля реалізації завдань доби слід відмовитися від віри, забобонів, авторитету, звичаїв, необхідно спиратися лише на самостійне судження.

Не менш переконливими виглядали міркування просвітителів щодо *природи* – іншого ключового поняття Просвітництва, хоча «природа» й «розум» часто асоціювалися. Діячі епохи вважали, що природа створена за мудрими й гармонійними законами, тож боролися за «природний порядок» речей у суспільстві. Новий лад із цих позицій розглядався ними як повернення до природи, її гармонії.

Героєм часу вони оголосили *«природну людину»*, яку опозиціонували «цивілізованій», вихованій на старих засадах.

Мислителі керувалися думкою, що природа створила людину за своєю подобою, уклала в неї природні (здорові) моральні принципи: прагнення до щастя, добра, істини, краси, самовираження й самовдосконалення, розумової та фізичної діяльності тощо. Негативний вплив вбачався передусім у нерозумних умовах життя, поганому вихованні, навколишній суспільній дійсності. Просвітителі бачили свою місію в тому, щоб поширювати правду, прищеплювати новий світогляд, а відтак звести до мінімуму невідповідність між існуючим ладом, з одного боку, і вимогами розуму та природи, з другого. Поняття «природної людини» є універсальним і позачасовим. Хоча під ним вони мали на увазі історично сформований тип людини Нового часу, але такий, що одвічно заданий самою природою, є її остаточним варіантом, а не наслідком історичного розвитку.

Проблеми природи й розуму були предметом дискусій різних філософів і письменників XVIII ст. Найбільш впливовою вважається **теорія сенсуалізму** англійського мислителя **Джона Лока**, викладена в праці *«Досвід про людський розум» (1690)*, видання якої умовно пов'язують із початком розвитку Просвітництва. Заперечуючи існування вроджених ідей, даних від Бога, англійський філософ важливим джерелом пізнання дійсності поруч із розумом вважав чуттєвий досвід. Свідомість у його понятті є результатом впливу зовнішнього світу на органи чуттів людини, які ніколи не помиляються, відповідно, розум, що збагачується безпосередньою чуттєвою інформацією, також не помиляється. Від народження людина не наділена вадами чи достоїнствами, є чистою дошкою («*tabula rasa*»), на якій життя ставить свій відбиток. Визначальне значення для формування особистості має досвід, на який впливає навколишнє середовище. Звідси – переконання просвітителів у важливості позитивного впливу на свідомість людини. Своєю теорією Дж. Лок визнавав, по-перше, рівність усіх людей від природи, право кожного на свободу, власну думку і, по-друге, роль суспільства у вихованні особистості. Ці твердження лягли в основу багатьох тогочасних філософських, педагогічних, соціологічних концепцій, були предметом художнього переосмислення у творчості Д. Дефо, Вольтера, Д. Дідро, Й.-В. Гете та ін.

Як і Відродження, *Просвітництво не є літературним напрямом, а філософською, соціальною, етичною концепцією, яка знайшла повний і багатогранний вияв у літературі*. Письменники, філософи, суспільні діячі активно розвивали ідеї Просвітницького руху, надаючи важливого значення літературі як засобу перебудови і перевиховання суспільства. Такі завдання визначили спрямування їхніх естетичних пошуків, своєрідність художнього методу, зумовили активну позицію

митця. Просвітництво умовно ділять на три періоди. Нижньою межею вважається Парламентський переворот в Англії (1688), верхньою – Велика французька буржуазна революція (1789):

I період (раннє Просвітництво): 1688 р. – 30-і рр.;

II період (зріле): 40–50-і рр.;

III період (пізнє): 60-і рр.–1789 р.

Хоча мистецтво епохи Просвітництва було різнорідним і суперечливим, у ньому виокремлюють два провідні літературні напрями: *просвітницький раціоналізм і сентименталізм* (розвивались також такі напрями, як *просвітницький класицизм, рококо та веймарський класицизм*).

Розвиток просвітницького раціоналізму припадає на період раннього й частково зрілого етапів Просвітництва, які характеризуються домінуванням раціонального начала, пафосом віри в людський розум тощо. Велика заслуга літератури Просвітництва полягає у створенні **позитивного героя**, носія просвітницької програми автора, який був уособленням активних сил епохи і втілював мрії її діячів про гармонійне майбутнє влаштування людства. Таким героєм виступив *представник третього стану, переважно з класу новоствореної буржуазії*, який відповідав уявленням просвітителів про «природну людину». Як «природна людина» він наділений кмітливістю, працьовитістю, життєвою енергією, оптимізмом, добротою, здоровою мораллю, прагненням до пізнання та повноцінної реалізації у суспільстві. Відповідно він протиставлявся аристократичній зіпсутості й сваволі. Оскільки в реальній дійсності таке поєднання є рідкісним, герой постає дещо абстрактним і схематичним, віддаленим від життєвої правди. Все ж він видається більш повнокровний, ніж у класицизмі XVII ст. До кращих героїв епохи належать Робінзон Крузо Д. Дефо («Робінзон Крузо»), Том Джонс Г. Філдінга («Історія Тома Джонса, Знайди»), Фауст в однойменній трагедії Й.-В. Гете, Луїза Міллер («Підступність і кохання» Ф. Шиллера), Фігаро П. Бомарше («Севільський цирульник», «Одруження Фігаро») та ін.

Просвітницький раціоналізм найбільшою мірою виражав просвітницьку парадигму, разом із тим, у ньому знайшли відбиття тенденції класицистичного мистецтва. Так, просвітителі, як і класицисти, мислили вічними загальнолюдськими категоріями, вдавалися до узагальнень, абстракцій, для їхніх творів характерні прямолінійність, послідовна композиція, строгий поділ образів на негативні та позитивні, життєствердний пафос, оптимізм та ін. Проте, на відміну від класицистичної, просвітницька література відкидає мистецькі форми й догми античності, орієнтується передусім на наявний

у творах громадянський пафос і гуманістичний зміст. Зокрема, втрачає свою значущість поділ жанрів на «високі» та «низькі», популярними стають жанри, які вважалися «низькими», мова творів наближається до народної. Зовсім іншим, навіть протилежним, постає ідеологічне наповнення літератури XVIII ст. – вона спрямована проти монархії й аристократичної верхівки, носить демократичний характер. Можна говорити про активну взаємодію класицизму з просвітницьким рухом, або про «приспосовання» класицизму XVII ст. для вираження програми нової епохи.

Ідейність Просвітництва, пріоритет думки над словом сприяли інтелектуалізації творів, входженню в літературу таких наук, як філософія, психологія, етика, естетика, географія та ін. Таке єднання відбувалося в різних формах: через авторські відступи, вставні розділи, посвяти, листи (романи Г. Філдінга, Дж. Свіфта, Вольтера, Д. Дідро та ін.). Література набула публіцистичного та аналітичного характеру, що не применшувало її художньої вартісності та своєрідності. Хоча автори й розраховували на освіченого читача, але доносили думки доступно й зрозуміло, керуючись естетичним принципом ясності думки й ясності форми. Особливого значення надавалось філософії, адже більшість із просвітників були одночасно мислителями й письменниками (Вольтер, Дідро, Руссо, Шиллер, Гете та ін.). Поруч із науковими трактатами вони писали твори, які ставали художніми ілюстраціями тих чи інших філософських теорій, як, наприклад, роман Д. Дефо «Робінзон Крузо» (ідеї Дж. Лока). У зв'язку з цим виникає жанр *філософської повісті*, який набуває розквіту у Франції у творчості Ш.Монтеск'є («Персидські листи»), Вольтера («Кандід, або Оптимізм», «Простодушний», «Мікромегас» та ін.), Д. Дідро («Небіж Рамо», «Жак-фаталіст та його господар»). Цей жанр давав широкі можливості авторам у доступній і часто захоплюючій формі висувати власні погляди, пропагувати просвітительські ідеї.

Ще однією визначальною рисою просвітницької літератури було свідоме прагнення письменників до детального змалювання навколишньої дійсності, навіть якщо вона була фантастичною чи казковою. Такий підхід був зумовлений завданням діячів епохи просвітити й виховати читача, представити життя і природу людини в усіх їх варіантах і проявах, вказати на негативні сторони й подати позитивний приклад для наслідування. Саме тому особливої популярності у XVIII ст. набувають *прозові жанри*, зокрема **роман**. На відміну від попередніх епох, де переважав пригодницький роман, у XVIII ст. розвивається такі жанрові підвиди роману, як *сімейно-побутовий* та *соціально-психологічний*, хоча широко культивуються також елементи утопічного, пікаресного, роману-

подорожі та ін.

У перебігу просвітницької літератури спостерігався дедалі відчутний відхід від раціоналізму попередніх періодів. У другій половині XVIII ст. виникає **сентименталізм** – напрям, який проголошує культ почуттів, протиставляючи їх односторонності розуму. Почуття оцінювались сентименталістами на тій же основі, що розум класицистами – як носій і виразник природи людини. Різниця між ними полягала в тому, що одні митці, визнаючи єдність чуттєвого і раціонального начал в людині, робили акцент на розумі (ранні просвітителі), інші (сентименталісти) – на почуттях. Тобто культ почуттів не суперечив у просвітителів культу розуму. І в одному, і в іншому випадках нормою та критерієм оцінки людських вчинків оголошувалась природа.

Все ж зміна акцентів, не руйнуючи принципової основи творчості, приводила до важливих трансформацій у художньому змісті просвітницького мистецтва. Сентименталісти значною мірою спиралися на філософію суб'єктивного ідеалізму англійських мислителів Девіда Юма (1711–1776), а також Джорджа Берклі (1685–1753), які, заперечуючи думку попередніх філософів про можливість об'єктивного пізнання світу за допомогою розуму, єдино реальною вважали не матерію, а людські враження, ідеї, емоції. Кожна людина за допомогою своєї уяви витворює власну картину навколишньої дійсності, а її висновки про ті чи ті речі є суб'єктивними. Великий вплив на розвиток сентименталізму справив **руссоїзм** – концепція французького мислителя й письменника Ж.-Ж. Руссо, який проголосив «культ серця», протиставляючи його «культу розуму». Філософські системи підштовхували митців до вивчення внутрішніх джерел людської діяльності й поведінки загалом. У мистецтві такий підхід сприяв більш повнокровному й багатогранному вираженню природи людини, дослідженню її конкретно-чуттєвої сутності.

Так, у сентименталізмі поступово долається раціоналістична прямо-лінійність у змалюванні героїв, характерна для раннього періоду розвитку Просвітництва. Зберігаючи просвітницьку традицію виводити програмного позитивного героя, носія високих моральних якостей, породжених природою, сентименталісти все ж представляють людський характер складніше. **Позитивний герой сентименталізму** переважно належить до нижчих верств населення, він наділений благородними рисами й багатим внутрішнім світом. Гостре відчуття несправедливості, будь-якої жорстокості викликає в його душі постійні переживання і муки, штовхає іноді на необдумані кроки, а то й смерть. Через непристосованість до життя, відсутність прагматизму,

розрахунку герой часто невлаштований в житті, відлюдкуватий, починає себе зайвим у суспільстві. Він шукає притулок у таких сферах, як природа, мистецтво, кохання, улюблене заняття («коник»), вдається до меланхолійних роздумів тощо. Сентиментальний герой не борець, а споглядач, але велика сила переживань викликає у читачів співчуття і жаль до нього, водночас протест проти жорстоких законів світу й соціальної несправедливості.

Оскільки предметом художнього переосмислення сентименталістів є внутрішнє життя людини, *роман про подорожі й пригоди змінюється на роман про думки й почуття*, події часто відбуваються на тлі приватного життя в межах сімейних стосунків (Л. Стерн «Життя та думки Трістрама Шенді, Джентльмена», Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера»), хоча наявні також взірці подорожніх нотаток (Л. Стерн «Сентиментальна подорож»). Для більш детальної і достовірної передачі почуттів автори часто вдаються до епістолярної форми (С. Річардсон «Памела, або віддячена добродійності», Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера») чи форми сповіді (Д. Дідро «Черниця»).

Сентименталісти прагнуть до простоти й безпосередності викладу, мова творів демократизується, стає зрозумілою широким верствам населення, зникає пишномовність, риторичність. Вільна композиція приходить на зміну раціональній причинно-наслідковій, яка була характерна для творів раннього періоду Просвітництва. Великого значення набувають ліричні відступи, пейзажі, спогади, роздуми. Увага сентименталістів до почуттів сприяла бурхливому розвитку поезії, особливо в Англії, де виникла так звана «цвинтарна поезія» за назвою твору Т. Грея «Елегія, написана на сільському цвинтарі» (1751). У цьому руслі творили також Дж. Томсон та Е. Юнг. Поети-сентименталісти вдавалися до таких поетичних жанрів, як елегія, послання, ідилія, які відтіснили героїчну поему та оду.

Драма в сентименталізмі представлена жанром «міщанської» (інші її назви: «сльозлива», «серйозна», «буржуазна»), яка розвивалася на противагу класицистичній. Першим її виявом вважається п'єса англійського драматурга Джорджа Ліло «Лондонський купець» (1731). Пізніше *«міщанська драма»* поширилася у Франції та Німеччині. Її теоретиками й практиками були Д. Дідро у Франції та Г.-Е. Лессінг у Німеччині. Основні ознаки драми можна звести до наступних:

- відображає реальні конфлікти;
- сюжети взяті з матеріалу тогочасної дійсності;
- відкидаються такі канони класицистичної трагедії, як

- правило трьох єдностей, строга композиція, високий стиль;
- драматичні події розвиваються не за допомогою ефектних, пафосних монологів, а завдяки діям та вчинкам персонажів;
- твори написані у прозовій формі, містять фольклорні та народнорозмовні елементи, вульгаризми;
- програмним героєм виступає благородний і чесний міщанин (людина незначного походження), який опозиціонується свавільним вельможам.

У 70-х роках у Німеччині набуває розвитку літературний рух «**Бурі та натиску**» (**Sturm und Drang**), який можна вважати німецьким варіантом європейського сентименталізму (деякі літературознавці відносять його до передромантизму). За ініціативою Йоганна Гердера – провідного теоретика руху – у 1773 році вийшов збірник «Про німецький дух та мистецтво», що став маніфестом нової літератури. До штюрмерів належали також Й.-В. Гете, Ф.-М. Клінгер, Я. Ленц, Г. Вагнер В. Гайнзе (страсбурзька група), І. Фосс, Г. Бюргер, брати Штьольберги, В. Мюллер та ін. (геттінгемська група), Ф. Шиллер, Д. Шубарт (швабська група). Твори «буремних геніїв» виражали бунт проти тиранії та соціальної нерівності, проголошували духовну свободу «маленької людини», утверджували моральні цінності особистості незалежно від її соціального стану. Штюрмери виступали проти будь-яких естетичних догм, утверджували свободу вибору тематики, авторського висловлювання. Молоді автори вдавалися до різних жанрів, проте перевагу надавали поезії та драматургії.

У річищу руху виникає «*штюрмерська драма*», яка загалом наслідує міщанську, проте не обмежується вузьким колом сімейно-побутових проблем, зачіпає також питання *політичного життя*, сповнена гнівного протесту проти беззаконня феодального суспільства. Герой, неординарна особистість (може бути представником будь-якого класу), індивідуаліст, конфліктує з несправедливим світом, але переважно гине в нерівній боротьбі. Взірцями «штюрмерської драми» є «Розбійники», «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Гец фон Берліхінген» Й.-В. Гете та ін.

У XVIII ст. розвивається напрям «*рококо*» (від фр. слова «rocaille» – схожий на мушлю). Вважають, що рококо є трансформацією окремих рис бароко, але позбавлене філософської глибини та напруженості останнього. Йому властиві пишність, вишуканість форми, дотепна гра слів, декоративність та умовність пейзажів, галантність на межі з грайливістю, гедонізм тощо. Мистецтво рококо було аполітичним, перевагу віддавало любовним та еротичним сюжетам. У літературі виявило себе в епіграмі, елегії, мадригалі (вірш про сільське життя,

пісня пастухів), казково-фантастичній поемі. Елементи рококо притаманні творам Вольтера, Д. Дідро, П. Бомарше, Х. Віланда, ранній поезії Й.-В. Гете.

Самобутнім явищем у XVIII ст. постає *«веймарський класицизм»* – напрям, який набув розвитку в Німеччині у 80-90-і роки та представлений творчістю Й.-В. Гете й Ф. Шиллера. Розчарувавшись у бунтарстві штюрмерського періоду, митці вбачали ідеал гармонійного суспільства в мистецтві та красі, які здатні врятувати людство від вульгарної дійсності. До яскравих художніх взірців напряму відносять трагедії «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торквадо Тассо» (1790), епічну поему «Герман і Доротея» (1798), сцени з другої частини «Фауста» Й.-В. Гете, а також драми «Дон Карлос» (1787) і «Валленштайн» (1799) Ф. Шиллера.

Що ж до напряму «просвітницький реалізм», про який йдеться у вузівських підручниках (С. Д. Артамонов. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М., 1978; История зарубежной литературы XVIII века. Под ред. З. И. Плавскина. М., 1991), то це питання залишається проблематичним. Європейські просвітителі у своїх уявленнях про людину виходили з певної норми, ідеї, і для літератури XVIII ст. була характерною єдність утвердження цієї норми та заперечення всіх ділянок життя й людської поведінки, які їй не відповідали. Детально представлена в сімейно-побутових романах XVIII ст. дійсність все ж розцінювалась тенденційно: з позицій розумності чи нерозумності, що свідчить про певну однобічність її моделювання в тогочасній літературі. Метод реалізму, яким керувалися митці XIX ст. (Ч. Діккенс, О. де Бальзак, Стендаль та ін.), прагнув до всеохоплюючого зображення світу і людини, в їх складності, суперечності й багатогранності, з урахуванням об'єктивних законів суспільно-історичного розвитку людства. Очевидно, можна говорити про зародження в епоху Просвітництва певних реалістичних тенденцій, які класичної форми набули в XIX ст.

ТЕМА 6
Англійське Просвітництво
Творчість Данієля Дефо

План

1. Англійське Просвітництво, його характерні риси. Філософське підґрунтя. Літературні напрями, жанри.

2. Поетичне новаторство доробку Роберта Бернса.

3. Творчість Д. Дефо (загальний огляд). Новаторство Дефороманіста.

4. Ранньопросвітницький характер роману Д. Дефо «Робінзон Крузо».

- сюжетне джерело твору;
- жанрові та композиційні особливості, своєрідність оповіді;
- тематика й проблематика роману.

5. Образ Робінзона як сина своєї епохи, класу, нації (раціоналізм, прагматизм, життєздаєтність, оптимізм тощо). Питання релігії у творі.

6. Алегоричний і філософський зміст роману.

Англійське Просвітництво

Наприкінці XVII – поч. XVIII ст. англійська література вступила в епоху Просвітництва. Просвітництво в Англії мало поміркований характер, оскільки розвивалося в умовах післяреволюційного періоду, на відміну від Просвітництва Франції, яке готувало буржуазну революцію. Велика заслуга англійського Просвітництва полягає в тому, що саме англійськими філософами Дж. Локом, а пізніше Е. Шефтсбері були розроблені ключові світоглядні, морально-етичні та естетичні проблеми епохи, зокрема природи людини, значення розуму та почуттів у процесі пізнання дійсності, призначення мистецтва.

Основна увага літератури була спрямована на виховання та освіту людини, для цієї мети найбільш придатними поставали прозові жанри, зокрема роман. Англійські романісти вважаються фундаторами нового типу роману – психологічного та соціально-побутового, відмінного від середньовічного, де переважали авантюристичні та алегоричні елементи. Саме в англійському романі XVIII ст. відбувся чіткий поділ між приватним і суспільним життям людини, він стає важливим засобом зображення не лише навколишньої дійсності, а й людської душі – невидимого життя. Новаторами були майже всі романісти – починаючи від Д. Дефо і завершуючи Л. Стерном та О. Голдсмітом, кожен зробив свій внесок у розвиток цього жанру.

У драматургії на зміну веселій комедії звичаїв, де зображувалось життя дворян, приходять міщанська драма. Саме в Англії було вперше

створено твір у цьому жанрі. Його фундатор – Джордж Ліло (1693–1739), автор п'єси «Лондонський купець» (1731), де вперше представників середнього класу змальовано в позитивному світлі, значна увага приділена їхньому побуту, способу мислення, високим моральним чеснотам, які опозиціонуються аристократичній зіпсутості.

Поширення в англійській драматургії XVIII ст. набуває новий жанр драми – баладна опера. Це прозовий твір, який включав велику кількість популярних пісень і балад пародійного характеру. Найвідомішою стає соціально-викривальна баладна «Опера жебраків» (1728) Джона Гея (1685–1732). Зображуючи злочинний світ, автор створює сатиру на представників закону й панівну верхівку Англії. Сюжет Гея через 200 років використає німецький письменник Б. Брехт у п'єсі «Тригрошова опера» (1928).

Поруч із прозою набуває розвитку сентиментальна поезія, яка справила відчутний вплив на подальший розвиток англійського віршування.

Літературу Англії XVIII ст. ділять на три періоди:

I – Раннє Просвітництво (кінець XVII ст. – 30-і роки XVIII ст.)

Розвивається журналістика, а з нею побутова есеїстика у творчості Дж. Адісона й Р. Стіля, яка вважається передвісницею англійського сімейно-побутового та соціально-побутового роману. Визначним явищем періоду є творчість О. Поупа – послідовника класицизму, автора сатиричних поем «Есе про людину», «Викрадення локона», «Дунсіада» та ін. У світ виходять перші просвітницькі романи Д. Дефо «Робінзон Крузо» (1719) та Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» (1726), у яких вперше героєм постає звичайна людина – представник середнього класу, а праця і розум розглядаються важливими чинниками розвитку та вдосконалення людини. Зароджується сентиментальна поезія у творчості Джеймса Томсона (1700–1748).

II – Зріле Просвітництво (40-50-і роки).

Просвітницька література входить у період розквіту. Розвитку набувають побутові, соціально-психологічні романи С. Річардсона («Памела», 1740), Г. Філдінга («Історія пригод Джозефа Ендрюса», 1742; «Історія Тома Джонса, Знайди», 1749), Т. Смолета («Пригоди Родріка Рендома», 1748 та «Пригоди Перегріна Пікля», 1751). Сентиментальна поезія знаходить продовження у творчості Едварда Юнга (1683–1765) – автора релігійно-дидактичної поеми «Нарікання, або нічні думки про життя. Смерть і Безсмертя» (1745) та Томаса Грея (1716–1771) – автора поеми «Елегія, написана на сільському цвинтарі» (1751).

III – Пізнє Просвітництво (60-80 роки). Розквіт сентименталізму та

передромантизму.

Виходять у світ сентиментальні романи Л. Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена» (1767), «Сентиментальні подорожі» (1768) та О. Голдсмита «Вейкфільдський вікарій» (1766).

Поезія представлена творчістю Олівера Голдсмита (1728–1774), Вільяма Каупера (1731–1800), Джорджа Крабба (1754–1832).

У драматургії розвитку набуває сатирична комедія звичаїв у творчості Річарда Брінслі Шерідана (1751–1816) – автора п'єс «Суперники» (1775), «Школа лихослів'я» (1777) та ін.

Найбільш впливовою постаттю періоду вважається Семюел Джонсон (1709–1784) – критик, поет, лексикограф (є автором першого словника англійської мови), есеїст. Свої літературні погляди виражав відверто, водночас дотепною і вишуканою мовою.

Особливе місце в літературі Англії останніх десятиліть XVIII ст. займає постать шотландського поета **Роберта Бернса (1759–1796)**, який писав вірші англійською та шотландською мовами. Його творчість пов'язана з періодом передромантизму та сентименталізму, проте виходить за межі цих літературних напрямів, поєднуючи в собі також елементи романтизму та реалізму.

Роберт Бернс народився в Шотландії неподалік містечка Ейр у бідній селянській сім'ї. Отримав домашню освіту. Першими його творчими пробами були поетичні експромти, створені на основі повсякденних життєвих ситуацій. Це любовні послання, епіграми, пісні, жартівливі куплети. Р. Бернс писав у легкій формі, яскраво й дотепно, використовував просту селянську мову, яка на той час вважалася грубою й непристойною. 1786 року вийшла перша та єдина збірка поета «Вірші, написані переважно шотландським діалектом» (друге вид. 1787, третє – 1793), яка стала визначним явищем в історії шотландської літератури. Видання, тираж якого налічував 612 примірників, включало 35 поезій, містило посвяту другові й покровителю адвокату Гамільтону. У збірці простежуються дві провідні тенденції: сміливе зображення життя як боротьби, руху («Видіння», «Два собаки», «Сон», «Польова миша») та споглядальне трактування дійсності в дусі сентименталістів («Скарга», «Зима», «Похоронний гімн»). Основний поетичний настрій, який об'єднує кращі вірші збірки, – це любов до життя. Істинне щастя, на думку поета, полягає в чесній праці, свободі та любові до життя у всіх його проявах.

Візит до столиці Шотландії Единбургу в листопаді 1786 року розширив світогляд Бернса. Перед ним відкрилися двері придворних салонів, він познайомився з представниками передової інтелігенції

столиці. На прохання писати хвалебні вірші на честь уряду та придворних осіб поет категорично відмовився. До кінця життя, попри хворобу, не припиняв займатися творчістю, саме в останні дні написав свою знамениту застольну пісню «За молоді літа».

Особливості поетичного доробку Р. Бернса. Роберт Бернс увів у британську літературу нового героя – людину праці як кращого представника людства. Землероби, ковалі, пастухи, солдати, жебраки постають веселими, добрими, сміливими, вірними в коханні й дружбі, попри труднощі життя («Тем Глен», «Бетсі з прядкою», «Моя горянка», «Моя любов-рожевий цвіт», «Як ішла житами бідна» та ін.). Попередники й сучасники Бернса, до прикладу Е. Юнг, Дж. Томсон, Т. Грей, О. Голдсміт та ін., з відчуттям зверхньої поблажливості розглядали селянську тему. Страждання народу викликало у них сентиментальні роздуми про несправедливе влаштування світу, можливість знайти спокій у потойбічному тощо.

Тематика віршів охоплює мотиви кохання, дружби, вірності, жіночої краси, чесної праці, природи, національно-визвольної боротьби. Поет засуджує правлячі класи, які ведуть паразитичний спосіб життя і протиставляє їм людей з народу («Був бідний фермер батько мій», «Веселі жебраки»), спрямовує своє перо проти святенництва церковників («Молитва святенника Віллі»), піднімає антивоєнні та революційні теми («Дерево свободи», «Чесна бідність», «За тих, хто далеко», «Джон Ячмінь», гімн «Брюс – шотландцям»).

Вірші різноманітні за **жанрами**, як от: дружні послання, застольні пісні, громадянські вірші, сатиричні поеми, епіграми, нічні розмови («Фіндлей»), ліричні вірші, політична лірика («Щаслива дружба»). Переважна більшість доробку Р. Бернса ґрунтується на фольклорних жанрах народної пісні, балади, переказу. У композиції та стилі творів наявні такі елементи народної поезії, як повтори, рефрени, зачини («Дерево Свободи», «Чесна бідність»). Поет використовує також властиве фольклорові поєднання різних жанрів, рядків із різними ритмами й розміром, рядків різної довжини, широко уводить елементи драми. Ці засоби в Бернса підлягають літературній обробці, набуваючи свіжого звучання. Музичний ритм віршів відтворює ритм народних пісень і танців («За молоді літа»). Поезії позначені мелодійністю, водночас лаконічністю і простотою.

Революційне новаторство Бернса – у широкому використанні шотландських діалектних форм, просторічної лексики, емоційно забарвлених слів. Важливе місце займають різні форми комічного: іронія, гумор, сатира, сарказм, за допомогою яких автор виражає власне ставлення до дійсності, формує думку читача.

З перекладами Р. Бернса у виконанні Миколи Лукаша (Від Боккаччо до Аполлінера. Київ, 1990) та Василя Мисика (Захід і Схід: Переклади. Київ, 1990) можна познайомитися на сайті «Чтиво» – вільній онлайн-бібліотеці україномовної літератури.

Даніель Дефо (1660–1731)

Д. Дефо народився в Лондоні у сім'ї комерсанта-пуританина, навчався у пуританській школі, здобув ґрунтовні знання з різних наук, проте від кар'єри проповідника відмовився. З дитинства майбутній письменник відзначався діяльною і свободолюбною вдачею, прагнув подорожувати, його приваблювали любов і слава, гроші й боротьба. У дорослому віці він зайнявся комерційною діяльністю, створивши власні підприємства (панчішну фабрику, завод з виготовленням черепиці, ферму для розведення котів та ін.). За своє життя Дефо швидко багатів і з такою ж швидкістю розорювався. У справах торгівлі багато подорожував, але в далеких південних морях так і не побував. Зате добре вивчив морську термінологію та життя моряків.

Поруч із торгівлею Дефо активно займався журналістикою і політикою, став засновником прогресивної журналістики в Англії, власними зусиллями видавав газету «Огляд». Написав близько 500 статей і брошур, в яких торкався різноаспектних питань сучасності: торгівлі, банківської справи, релігії, освіти, емансипації жінок тощо. У статтях, трактатах, памфлетах відстоював власні політичні погляди як прибічник буржуазної революції і релігійні погляди як пуританин. У першому памфлеті «Досвід про проекти» (1697) виступив із пропозицією щодо організації банківського кредиту, писав про необхідність поліпшення доріг, розвивав думку про норми літературної мови тощо.

Помітним явищем літературного життя став віршований памфлет Д. Дефо «Чистокровний англієць» (1701), присвячений тодішньому королю Англії Вільгельму Оранському (зять Якова II) – голландцеві за походженням, який посів престол після буржуазної революції, був противником католицької церкви і загалом всієї політики Стюартів – своїх попередників. На його адресу сипались докори щодо нечистокровного походження. У памфлеті Дефо захистив короля, довівши, що жоден із англійських правителів не може називатися чистокровним. Після цього Вільгельм III всіляко сприяв майбутньому письменнику, був його опікуном і покровителем.

1702 року королевою Англії стала Анна Стюарт, дочка Якова II (сестра дружини Вільгельма), яка повернулася до політики Реставрації, переслідуючи пуритан. Дефо писав гострі анонімні памфлети на захист пуритан, за що був покараний до трьохразового стояння біля ганебного

стовпа, а відтак і до вічного ув'язнення. Ув'язнений письменник написав «Гімн ганебному стовпу» та передав його через друзів на волю. Під час принизливої процедури увесь Лондон виконував гімн, тому її прийшлося перервати. Незабаром Дефо звільнили, але з умовою, що він надалі не буде проводити антиурядову політику.

У доробку Дефо є також трактати з історії. Він, зокрема, цікавився історією Росії, написав книгу «Історія життя і діянь Петра Олексійовича» (1723), яка стала першою прижиттєвою біографією російського царя.

Як комерсант в останні роки життя Дефо зазнає серйозних невдач. Саме тоді пробує себе як романіст. 1719 року, у 58-річному віці, він пише роман «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорку». Перший роман виявився найбільш успішним, набув світового значення. Після «Робінзона Крузо» створив низку романів різних жанрів: пригодницькі «Капітан Сінглтон» (1720), «Історія полковника Жака» (1722); крутійські «Молль Фландерс» (1722), «Роксана» (1724). У його доробку є кримінальна та історична проза.

Твори принесли Дефо славу, проте матеріальний стан письменника не поліпшився. Ніяких авторських прав, твердих гонорарів в той час не існувало, на романах наживалися в основному видавці. Як комерсант Дефо розорився, як політичний діяч набув багато ворогів. Останні роки життя провів у бідності, часто вимушений жити далеко від сім'ї, втікаючи від кредиторів, які погрожували йому борговою тюрмою. Усі перипетії власного життя передав у першому романі «Робінзон Крузо».

Роман «*Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо, моряка з Йорку*» складається з трьох частин:

I. Пригоди на безлюдному острові і під час кругосвітньої подорожі (1719).

II. «Подальші пригоди Робінзона Крузо» (1720) – перебування в Китаї, Росії та Сибіру (перший в Європі твір про Сибір).

III. «Серйозні роздуми про життя і незвичайні пригоди Робінзона Крузо» (1721) – останні роки життя героя, він згадує свою молодість, ділиться досвідом. Роман має повчальний характер, проте не такий цікавий, як попередні.

Найбільше читачам сподобалася перша частина, саме вона увійшла в історію світової літературної скарбниці.

За *жанром* роман є пригодницький, але поєднує в собі також елементи документального, алегоричного, філософського. *Ідея твору*: прославлення людської праці і розуму як важливих чинників розвитку та вдосконалення людини. Твір учить мужності, терпінню,

оптимізму в екстремальних умовах. У романі розкриваються найкращі якості людини епохи Просвітництва.

Вперше в основу сюжету роману лягли реальні факти: щоденники подорожей різних мандрівників, зокрема нотатки моряка Роджерса про кругосвітню подорож 1708–1711 років капітана Едуарда Кука та нарис Річарда Стіля про шотландського моряка Олександра Селькірка, який впродовж 4 років прожив на безлюдному острові в Тихому океані, куди був висаджений після непорозуміння з капітаном. Саме це джерело було основним. Існує припущення, що автор особисто зустрічався з Селькірком, але той був небагатослівним: самотнє перебування на безлюдному острові негативно позначилося на його моральному й психічному стані. Дефо в романі зробив чимало змін. Так, його Робінзон Крузо пробув на острові 28 років, при цьому не впав духом, не втратив оптимізму. Якщо острів Селькірка знаходився біля берегів Чилі, тобто в Тихому океані, то острів Робінзона – в Атлантичному біля гирла річки Оріноко (його координати збігаються з о. Тобаго).

Роман написаний у формі щоденника. Спочатку герой фіксує події кожного дня, пізніше – лише найважливіші через брак чорнила. Більшу частину свого острівного життя Робінзон перебуває наодинці зі своїми проблемами. Саме цей період позначений особливо напруженою боротьбою за виживання. Єдина зброя Робінзона в цей час – його розум. Лише наприкінці твору з'являється ще один персонаж – дикун П'ятниця, який через незнання англійської мови не багатий на слова. У романі таким чином відсутні діалоги. Композиція розвивається як послідовність пригод Робінзона Крузо. Поруч із реалістичними описами включені роздуми автора на теми моралі, філософії, релігії, які мають пізнавальний та повчальний характер.

Оповідь ведеться від першої особи в живій безпосередній формі. Стиль роману прозорий і ясний, мова ділова, лаконічна, сухувата, відсутні яскраві епітети та порівняння. На їхньому місці – перелічення фактів. Манера оповіді динамічна й навіть драматична. Такі особливості роману відповідають розсудливості Робінзона, його тверезому поглядові на речі, з другого боку – підкреслюють напруженість життя героя, який бореться за своє існування.

Як письменник-просвітитель Дефо прагне переконати читачів у правдоподібності оповіді. Для цього детально описує території, куди потрапляє Робінзон (Африка, Бразилія), спосіб життя туземців, зупиняється на особливостях клімату. Правда, змальований із такою точністю клімат острова, де перебував Робінзон, відрізняється від реальних природних умов тієї місцевості. Як виявилось, подібного клімату взагалі не існує в природі.

Досить скрупульозно та з практичною точністю автор описує трудові процеси, що створює ілюзію реальності, допомагає повірити кожного у власні можливості.

Загалом, ідейний зміст роману розкривається в *образі Робінзона Крузо*, який є яскравим втіленням просвітницької концепції «природної людини» – представника середнього класу, звичайної (негероїчної) особи, яка, покладаючись на свій розум та користуючись закладеними в неї природою здібностями, виживає в екстремальних умовах. Як звичайна людина Робінзон постійно відчуває страх, мислить примітивними категоріями, часто помиляється, але при цьому не припиняє думати й працювати: згідно з теорією Дж. Лока, набуває власного досвіду, який є найбільш цінним знанням. Зрештою, герой опановує багато ремесел, про які не мав уяви: випалює горшки з глини, робить човна, розводить кіз, готує масло й сир, випікає хліб, в його доробку парасоля, сито, голки, лопата, ступка тощо.

Оспівуючи кмітливість, винахідливість, бадьорість і життєздатність Робінзона, Дефо виражає віру в ідеї прийдешньої епохи, а передусім у майбутнє молодій англійській буржуазії – нового й перспективного класу, що заявив про себе на початку XVIII ст. Та уже в образі Робінзона проступають такі риси цього класу, як прагматизм, раціоналізм, практицизм, пуританське благочестя, корисливість тощо. Хоча ця думка не на поверхні, вона простежується впродовж усього роману. Так, в далекі країни Робінзона валять не лише цікаві пригоди, а й прагнення розбагатіти. Він не нехтує работоргівлею, любить острів лише тому, що там багато землі. Йому шкода, що цю землю не можна перенести в Англію. Сумуючи за людьми на острові, Робінзон прагне передусім знайти слугу, а не товариша, адже його господарство розростається і йому необхідний помічник. Звільнивши від люджерів молодого дикуну, Робінзон називає його П'ятницею за тим днем, коли знайшов хлопця, при цьому навіть не цікавиться його справжнім ім'ям. Перше слово, яке він вчить П'ятницю, є слово «пан». Відтепер, думав Робінзон, він зможе доручити темношкірому юнакові найважчу частину своєї роботи.

Попри прагматизм Робінзона Крузо, зумовлений різноманітними чинниками, в історію світової літератури він увійшов передусім як втілення кращих людських рис. Звичайність героя – запорука успіху роману, сповненого оптимістичного пафосу та віри в перемогу індивіда над обставинами. Окрім того, зображення людини праці як серйозного персонажа стало важливим досягненням на шляху до формування демократичних цінностей.

У романі дослідники вбачають вкладений письменником глибокий філософський зміст, згідно з яким боротьба Робінзона – це шлях

людства до цивілізації. Так, він спочатку побудував житло, потім обпалив глиняний посуд, далі приручив диких тварин, виростив овочі й хліб, а наприкінці здобув раба й став господарем острова. Усього цього герой зміг досягти завдяки розуму й праці.

Є ще одна версія, буцімто Дефо в алегоричній формі зобразив власну боротьбу за виживання: він хотів своїй вітчизні добра, а його вважали політичним злочинцем, він був талановитим письменником, а його сприймали лише як авантюриста. Саме так, на думку деяких дослідників, з'явилася книга про незламну самотню душу.

Роман став предметом численних наслідувань. Уже на кінець XIX ст. було нараховано 700 видань перекладів та переробок твору. На земній кулі існує три місця, пов'язані з Робінзоном Крузо:

1. У шотландському місті, де жив Селькірк, йому у 1885 році споруджено пам'ятник.

2. Острів у Тихому океані, де перебував Селькірк, перейменовано у 60-х роках XX ст. на о. Робінзона Крузо, у 1868 р. споруджена меморіальна дошка.

3. На о. Тобаго в Атлантичному океані збудовано готель під назвою «Робінзон Крузо».

Самостійна робота:

1. Опрацювати статті Б. Шалагінова «Література просвітницького раціоналізму в Англії» (Б. Шалагінов. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя. Київ, 2004. С. 266-267), І. В. Лімборського «Просвітництво поза канонами і стереотипами: Основні тенденції в світлі сучасних інтерпретацій» (Заруб. літер. в навч. закладах України. 2003. № 5. С. 52-57).
2. Виписати цитати з роману Д. Дефо «Робінзон Крузо», у яких звучать ідеї праці та розуму.
3. Визначити ремесла, які самотужки опанував Робінзон, перебуваючи на безлюдному острові.
4. Визначити місце та роль біблійних мотивів у романі Д. Дефо, взяти до уваги статтю О. Шалати «Робінзон Крузо» у світлі біблійної тематики» (Слово і час. 1997. № 5. С. 53-55).
5. Здійснити художній аналіз одного вірша Р. Бернса.

Питання для контролю:

- Які верстви населення захищав просвітницький рух?
- Позитивний герой просвітницької літератури.
- Який зміст просвітителі вкладали в поняття «природна людина»?

- На які періоди ділять Просвітництво?
- У чому суть філософії сенсуалізму Дж. Лока?
- Чому Дж. Лок назвав свідомість новонародженої людини «tabula rasa»?
- У чому суттєва різниця між філософією Дж. Лока та Р. Декарта?
- Які напрями характерні для літератури Просвітництва? В які періоди вони розвивались?
- Як просвітителі трактували феодальне суспільство з позицій розуму?
- Які жанри переважали в епоху Просвітництва?
- Яка різниця в ідеологічному наповненні літератури класицизму та просвітницького класицизму?
- У якій формі написано роман Д. Дефо «Робінзон Крузо»?
- Які чинники сприяли Робінзону Крузо вижити на безлюдному острові?
- Доведіть, що в образі Робінзона автор втілює філософію сенсуалізму Дж. Лока.
- Які ремесла опанував Робінзон на острові?

Теми рефератів:

1. Роль філософії сенсуалізму в розвитку літературного Просвітництва в Англії.
2. Побутова есеїстика в англійській літературі початку XVIII століття.
3. Художнє втілення філософської концепції Дж. Лока в романі Д. Дефо «Робінзон Крузо».
4. Проблема емансипації в романі Д. Дефо «Моль Фландерс».

Література:

Беньковська Єва. Просвітництво – поміж святим і світським // 12 польських есеїв. К., 2001. С. 27-63.

Брандис Є. Нащадки Робінзона Крузо / Про Робінзонаду світу // Всесвіт. 1970. № 7. С. 157-160.

Девдюк І. Курс лекцій з історії англійської літератури (від давньої літератури до кінця XVIII ст.). Івано-Франківськ, 2019. С. 55-84.

Девдюк І. Література Просвітництва: напрями, жанри, стилі, концепція героя // Зарубіжна література в школах України. 2005. № 2. С. 2-4.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Доба Просвітництва. Творчість Д. Дефо, Д. Свіфта // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття: навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 86-105.

Довбня Л. Словник до твору Данієля Дефо «Робінзон Крузо» //

Всесвітня література. 1999. № 3. С. 8-9.

Зарва В. А. Просвітництво: тлумачення, витоки, сутність // Слово і час. 2009. № 4. С. 42-52.

Катеринчук О. М. «Робінзон Крузо» як сюжетна модель світової робінзонади // Всесвітня література. 2004. № 10. С. 15-16.

Лімборський І. В. Просвітництво поза канонами і стереотипами: Основні тенденції в світлі сучасних інтерпретацій // Заруб. літер. в навч. закладах України. 2003. № 5. С. 52-57.

Лімборський І. В. Просвітництво у дзеркалі постмодерного світу // Всесвітня література та культура. – 2007. – № 10. – С. 2-4.

Стрілецький О. «З особливої ласки провидіння» (Система уроків по вивченню творчості Д. Дефо) // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1996. № 11. С. 7-9.

Урнов Д. М. Дефо. М., 1990. 253 с.

Шалагінов Б. Література просвітницького раціоналізму в Англії // Б. Шалагінов. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя. К., 2004. С. 266-267.

Шалага О. «Робінзон Крузо» у світлі біблійної тематики // Слово і час. 1997. № 5. С. 53-55.

ТЕМА 7

Творчість Джонатана Свіфта Просвітницькі ідеї в романі «Мандри Гуллівера»

План

1. *Творчий шлях Дж. Свіфта. Діяльність Свіфта як памфлетиста («Казка про бочку», «Битва книг», «Листи сукнарня»). Свіфт і Просвітництво.*

2. *Жанрова і композиційна своєрідність роману Дж.Свіфта «Мандри Гуллівера». Тема та ідея твору.*

3. *Роман «Мандри Гуллівера» як сатира на суспільну дійсність:*

- *антимонархічне спрямування твору;*
- *розкриття абсурдності та протиприродності війн;*
- *критика політичної системи, судочинства, релігійних догм, суспільної моралі у творі;*
- *проблема науки та псевдонауки;*
- *виховання та освіта;*
- *змалювання звичаїв егу – жахлива пародія на людину в усіх її моральних та фізичних виявах.*

4. *Суспільний ідеал у романі: утопія / антиутопія.*

5. *Еволюція образу Гуллівера, Гуллівер і автор.*

6. *Мова і стиль твору.*

Джонатан Свіфт (1667–1745)

Видатний англійський сатирик, письменник-просвітитель, одна з найбільш суперечливих постатей світового письменства: улюблений дитячий письменник і водночас творець похмурої й гіркої сатири на всю людську природу; служитель церкви, духовна особа й автор геніальних памфлетів антирелігійного змісту; ідейний вождь партії торі, вчитель буржуазних ідеологів і найбільший ненависник суті буржуазного суспільства. Літературну спадщину, окрім єдиного роману «Мандри Гуллівера», складають поезії, низка памфлетів, автобіографічний твір «Щоденник для Стелли», які видавались під різними псевдонімами.

Письменник народився в Дубліні в сім'ї урядовця англійського походження. Навчався у закритій школі, із 14 років – у Дублінському університеті на богословському факультеті. 1689 року перервав навчання і переїхав до Англії. Там поселився в сера Вільяма Темпла – члена англійського парламенту, начальника державного архіву Ірландії, одного з найбільш освічених людей свого часу, власника великої бібліотеки. Свіфт став секретарем Темпла, служив у нього 10 років (1689–1699). У його обов'язки входило вести листування, редагувати і переписувати літературні праці. Одночасно він давав уроки дочці Темпла Естер, яка пізніше стала дружиною письменника, музою його віршів (поетичне ім'я – Стелла).

У ці роки Свіфт інтенсивно займався самоосвітою. Пізніше він зізнавався, що період перебування в Темпла дав йому значно більше, ніж роки навчання в університеті. Темпл познайомив Свіфта з відомими політиками, літераторами й поетами. Завдяки йому майбутній письменник був представлений королю Вільгельму Оранському. За дорученням патрона Свіфт написав памфлет «Битва книг», пізніше – антицерковну книгу «Казка бочки» (обидві видані 1704 року). У «Битві книг» на тлі суперечки між класичною й сучасною літературою порушив важливу проблему відповідальності митця перед народом. Призначення письменника, на переконання автора, – приносити користь людям, збагачувати їх ідеями.

У *«Казці про бочку»* в алегоричній формі Свіфт викрив суть трьох різновидів християнства: католицизму, пуританства, кальвінізму. В основі твору – казка про трьох братів (Петра, Мартіна, Джека) та батьківський заповіт. Під братами автор мав на увазі три вітки християнства: Петро – це уособлення католицизму, Мартін – англіканської церкви (помірний протестантизм, представник Мартін Лютер) і Джек – пуританства (крайній протестантизм, представник Джон Кальвін). Батько (раннє християнство) просить синів жити у

дружбі, берегти честь своїх жупанів. Петро ховає заповіт і переконує братів, що можна оздобити одяг бахромою, примушує називати себе паном, таким чином змінює заповіт. Мартін і Джек бунтують, вони знаходять заповіт і розуміють, що Петро їх обдувив. Тоді Мартін відриває бахрому, але так, щоб не зіпсувати ні жупан, ні прикраси (непослідовність і половинчатість англіканської церкви). Джек все зриває, його вбрання перетворюється на лахміття (крайність та фанатизм пуританства).

1694 року Свіфт прийняв сан англіканського священника, а після смерті Темпла (1699) повністю присвятив себе духовній кар'єрі, проповідуючи в невеликій церкві ірландської провінції. Оскільки прихожан було небагато (Ірландія належала до католицьких країн), Свіфт часто закривав церкву та їхав до Англії. 1701 року він став доктором богослов'я у Дублінському університеті. Точних даних про його діяльність початку XVIII століття небагато, проте відомо, що в 1702 році письменник привернув увагу уряду та громадськості як духовна особа, а через декілька років як памфлетист та літератор. Вже тоді за гостре слово й сміливі думки, виражені в памфлетах, його називали «навіженим ірландським попом».

Залишаючись ірландським священником, Свіфт виконував різні доручення при англійському уряді: писав промови, статті, готував тексти законів, був посвячений у найбільші таємниці вищого керівництва. З ним рахувалися, прислухалися до його слів, радилися з приводу найрізноманітніших проблем. Правда, письменник не мав жодної посади при дворі. Саме через це його називали «міністром без портфеля». Майбутній автор «Мандрів Гуллівера» відзначався непідкупною, свободолюбною й гордою вдачею, не приймав подачки від уряду, не був, як сам говорив, «найманим писакою». Від нього часто перепадало урядовим особами різного рангу, у тому числі представникам найвищого ешелону влади. Тож не дивно, що серед придворних вельмож у письменника завелось чимало заздрісників. Хтось із таких недругів познайомив королеву із памфлетом «Казка бочки», Свіфта було оголошено атеїстом, безбожником. І це попри те, що він мав сан священника. Після цього королева призначила його деканом кафедрального собору в Дубліні, що розцінювалось як заслання. 1713 року письменник переїхав в Ірландію назавжди, хоча іноді інкогніто навідувався в Англію.

В Ірландії Свіфт брав участь у національно-визвольному русі, написав декілька трактатів на захист прав ірландського народу, як от «Листи сукнаря» (1724), «Скромна пропозиція», де виступив проти колоніальної політики англійського уряду стосовно Ірландії. Уряд

Англії оголосив розшук «сукнаря», проте ірландці відмовилися його видати. Саме в ірландський період був написаний і виданий найбільший твір сатирика «Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу лікаря, а потім капітана декількох кораблів» (1726).

Дж. Свіфт дожив до глибокої старості. На схилі літ він страждав він сильних головних болей, мав проблеми зі слухом. У 1745 році письменник помер. Ірландці ховали Свіфта як національного героя. Його останки упокоїлися в соборі Св. Патріка. На чорній мармуровій плиті викарбовано напис, автором якого є сам Свіфт: «Тут покоїться тіло Джонатана Свіфта, декана цього кафедрального собору, жорстоке обурення більше не буде роздирати його серце. Проходь, подорожній, наслідуй, якщо зможеш, сміливому захиснику свободи».

Роман «**Мандри Гуллівера**» є підсумком *роздумів автора над своєю епохою, різними суспільними інститутами, формами державного правління і природою людини, яка створила всі ці установи*. Завдання письменника – викрити оманливість та брехливість суспільних норм і правил, що суперечать природному порядку речей. Він виступає проти різного роду ілюзорних теорій та ідеологій, закликає читачів бути проникливими та мудрими, покладатися на власний досвід та переконання, не дозволяти вводити себе в оману.

Свої задуми Свіфт реалізує у *формі подорожі*. Досі тривають суперечки щодо *жанру* твору: роман чи сатира. Існують багатотомні праці, присвячені цій проблемі. Деякі вчені вважають, що роман витіснено сатирою через його публіцистичну тенденційність; англійські критики схильні називати твір ‘quasi novel’, тобто псевдороманом, оскільки у ньому пародіюються популярні на той час прийоми романного жанру; інші за старою традицією відносять твір до роману. Остання точка зору більш обґрунтована. Про це засвідчує передусім об’єм книги. Окрім того, приватне життя Гуллівера подається в епічному плані, всі частини об’єднані головним персонажем в одне ціле, при цьому герой представлений у розвитку, проходить певну еволюцію. Схиляючись до цієї інтерпретації, визначаємо «Мандри Гуллівера» як *сатиричний, філософсько-політичний роман-антиутопію*.

У творі письменник синтезує весь попередній досвід романістів. Великий вплив на автора мав роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Також виразно проглядається зв’язок із «Робінзоном Крузо» Д. Дефо. Свіфт спирається на свого співвітчизника щодо точності та достовірності описаного, хоча й переносить усе у відкрито фантастичне, а то й пародійне русло. На відміну від Дефо, він не вірить у здібності англійського буржуа (про це йдеться в останній частині роману). Попри

це, у Гуллівера й Робінзона багато спільного: обидва полюбили море, наділені позитивними рисами, є представниками середнього класу. Тож образ Гуллівера є одним із яскравих літературних героїв Просвітництва.

Роман складається з 4-х частин. У кожній із них автор повертає світ іншою стороною, демонструючи при цьому незмінність людської природи.

У *країні Ліліпутії* Гуллівер дивиться на світ через зменшувальні у 12 разів лінзи. Книга спрямована передусім проти Англії – країни, яку Свіфт добре знав, якій вірно служив та яка, зрештою, ним знехтувала. Різниця між Англією і Ліліпутією полягає в особливостях форми державного правління: в Англії – конституційна монархія, у Ліліпутії – абсолютистська. Монарх Ліліпутії – «велетень, який досягає неба» (вищий за інших на ніготь Гуллівера), прагне до світового панування, людина честолюбива, обмежена, з мізерними пристрастями. Він не має власної думки, користується послугами улесливих міністрів – підлабузників та вискочок. У країні панує фаворитизм, кар'єризм, людські якості не беруться до уваги. На високі посади призначають найбільш спритних підлабузників, лицемірів та нахабів, що в алегоричній формі зображено через ігри, які влаштовують у Ліліпутії – хто вище стрибне чи хто вправніше пролізе під ціпком, який тримає король чи прем'єр-міністр, поперемінно опускаючи та піднімаючи його.

Сила Гуллівера приваблює жителів країни. Незважаючи на нікчемні розміри, у них великі амбіції щодо влади, матеріальної вигоди, місця у суспільстві тощо. Автор звертається до політичних партій і висміює безглузду, позбавлену серйозних підстав боротьбу між ними. Йде мова про партії високих та низьких підборів (тремексени і слемексени): «Ненависть між цими партіями дійшла до того, що їх прихильники не тільки не розмовляють між собою, а й не їдять і п'ють у присутності представників ворожої партії». Принц не знає, яка партія буде мати перевагу, тому носить взуття з різними підборами – один високий, один низький. В образах тремексенів та слемексенів автор викрив загострену у той час в Англії боротьбу між партіями вігів і торі.

Ліліпутії загрожує й зовнішній ворог із боку сусідньої країни Блефуску (під Ліліпутією автор мав на увазі Англію, під Блефуску – Францію). Причина ворожнечі – суперечка, з якого боку розбивати яйце. В алегоричному плані автор засуджує безпідставні релігійні війни між католиками (тупоконечниками) та протестантами (гостроконечниками), у результаті яких загинуло багато людей. Гуллівер відмовляється брати участь у війні проти Блефуску, його намагаються

умертвити, виколоти очі і заморити голодом. Зі страху «людина-гора» втікає, не прагнучи протистояти жалюгідним істотам.

У *країні Бробдінгнегу* все у 12 разів збільшено. Опинившись тут, Гуллівер сам стає жалюгідною, маленькою людиною. Він боїться жаби, веде боротьбу з осами, мишами, при цьому сповнений гордості за свої успіхи, замість дзеркала використовує ніготь королеви.

У державі Велетнів – патріархальне суспільство, засноване на старих традиціях та законах розуму. На чолі держави – добрий і мудрий король, в образі якого проглядаються риси людини епохи Відродження.

У цій книзі автор не поділяє думок протагоніста, який постає типовим представником своєї нікчемної країни. Показовими є сцени аудієнцій Гуллівера з королем. Гуллівер не бачить ні своїх, ні чужих вад. Він із гордістю розповідає королю про ганебні порядки, які панують у його країні, торкаючись проблем політичного устрою, судочинства, військової справи, релігії та церкви тощо, при цьому пропонує велетню рецепт виготовлення пороху. Обурений король припиняє розповідь Гуллівера, але той не розуміє короля-гуманіста, вважає його обмеженим і навіть несповна розуму.

У III частині *«Подорож до Лапути»* сатира автора набуває особливої гостроти. Гуллівер тут – лише споглядач. На час закінчення роману письменник схилився до республіканських поглядів, категорично відкидаючи монархію. Свою відразу до абсолютизму він втілює у цій частині роману, де зобразив порядки і звичаї декількох фантастичних країн.

На о. Лапута (летючому острові) король і привілейована частина суспільства «пливуть» у повітрі над підлеглим їм материком. Тут усі заглиблені в математичні та астрономічні розрахунки, нічого й нікого навколо себе не помічають. Кожен вельможа має слугу, який приводить до нього пана, б'ючи його по губах чи вухах, коли йому треба щось сказати чи почути. Лапутяни живуть коштом податків, які збирають із материка за допомогою спеціально опущених шнурів. Частина країни, яка відмовляється від такого обов'язку, позбавляється світла, тепла, дощу, піддається кам'яному граду. Летючий острів – уособлення уряду не лише віддаленого від народу, а й ворожого до нього. Свіфт спрямовує своє сатиричне перо проти колоніальної політики Англії щодо Ірландії. Уряд, якому байдужі потреби людей, завжди готовий грабувати його й за будь-яку провину жорстоко карати.

Доволі детально автор зупиняється на описі «Академії прожекторів» у столиці Белнібарбі – Логодо. Тут «науковці» займаються безглуздими експериментами: прагнуть дістати сонячне світло з огірків, порох із льоду, пом'якшують мармур, щоб робити з нього подушечки для голок,

розводять породу голих овець тощо. Свіфт у цій частині книги виступає проти псевдонауки, яка не приносить ніякої користі суспільству, обмежується непотрібними проектами заради проектів (project – проект). Під академією прожектерів мав на увазі Англійське королівське товариство – тогочасну академію наук Англії, де розвелось багато шарлаганів та псевдонауковців.

У країні чарівників, розглядаючи шлях людського розвитку від античності, автор гостро ставить питання морального виродження людської раси. Заради грошей люди йдуть на різні злочини, втрачають людську подобу.

У королівстві Лагнегу аудієнція в короля – тирана й деспота – супроводжується принизливою процедурою: допущені до короля люди мусять повзти до трону на колінах і лизати підлогу, яка спеціально посипана порохом. Якщо король хоче когось із підданих приборати, то наказує домішати до пороху отруту.

Тут проживають невмирущі люди (народжуються з червоною родимкою над лівою бровою, яка змінюється з часом на зелену, синю, чорну), в образах яких засуджено ілюзії просвітителів щодо безсмертя як найбільшого блага людства.

Четверта частина «*Подорож до країни Гуїгнмів*» вважається вищою точкою сатири роману (написана раніше за третю). Країна Гуїгнмів ('гуїгнм' – імітація конячого іржання) – це країна розумних коней, ідеальних істот. Республіка живе за патріархальними урядовими принципами, де немає єдиного правителя, а рішення приймаються за загальною згодою на національних зборах. Гуїгнми не знають емоційних стресів, живуть за раціональним принципом: що необхідно й чого не треба, керуються веліннями природи й розуму. Вони не ведуть воєн, не вступають у чвари, не мають багатопартійного парламенту (істина може бути одна), не говорять те, чого немає (не вдаються до обману), не визнають пристрастей (залицання, кохання відсутні), паруються планово, стримані, працьовиті, виховують підростаюче покоління, поєднуючи фізичний і розумовий розвиток. При цьому образи не позбавлені комічності. Показовим є епізод, коли кінь копитом засовує нитку у вушко голки.

Парадоксальність зображеної в книзі ситуації в тому, що людина, на відміну від добродійних коней, представлена в образі потворних єгу – нащадків англійців, які опинилась у країні внаслідок аварії корабля, проте поступово здичавіли й стали схожими на мавп. У них генеровано всі людські вади: п'янство, тяжіння до воєн і бійок, розпуста тощо. Єгу ненажери, скнари, неохайні, хитрі, вбивають за гроші, вдаються до

обману й помсти, вони боягузи й нахаби. Їхній ватажок – наймерзенніший і найпотворніший єгу, який має фаворита, що лиже йому ноги та інші частини тіла. Серед самиць панує розпуста, кокетство, лихослів'я, заздрість. А одна із самиць не приховує природного потягу до Гуллівера. Бачачи зовнішню схожість Гуллівера з єгу, гуїґнґмі із ввічливою наполегливістю просять його покинути країну.

Паралелі між англійцями та єгу пробуджують свідомість Гуллівера. Він розуміє усю нікчемність Англії та її мешканців. Мандрівник повертається на батьківщину, але тут не може знайти спокій: *«його пам'ять та уява весь час заповнені чеснотами та ідеями незрівнянних гуїґнґмів»*. Думка про те, що він є батьком єгу, викликала «пекучий сором, збентеження і жах». Улюбленим місцем Гуллівера тепер є конюшня, де він може спілкуватися з кіньми – нащадками гуїґнґмів.

Сміх Свіфта гіркий і знущальний, книгу можна порівняти з електричним розрядом, за допомогою якого в медицині людину повертають до життя. Письменник не бачив іншого виходу з пекла пороку. Він усвідомлював, що людству прийдеться подолати ще дуже довгий шлях, перш ніж воно зможе досягнути обіцяного просвітителами царства Розуму, Свободи і Справедливості.

Опорна схема аналізу роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера»

Частина 1. «Подорож до Ліліпутії»

- Образ короля. Зовнішність, манера поведінки. Чим відрізняється від підлеглих. Риси характеру. Методи правління.
- Ігри при дворі. За яким принципом обирають на високі посади.
- Два зла, які тяжіють над Ліліпутією.
- Образи тремексенів і слемексенів.
- Образи тупоконечників та гостроконечників.
- Чому королева розгнівалась на Гуллівера?
- За що і як було вирішено покарати Гуллівера ?
- Залежність довжини промови короля від жорстокості кари.

Частина 2. «Подорож до Бробдінґнегу»

- Теорія відносності, її філософський зміст.
- Образ Гламделкліч.
- Яким чином Гуллівер потрапляє в королівський двір?
- Образ короля. Спосіб правління (закони, армія, освіта, бібліотеки тощо).
- Аудієнції Гуллівера з королем. Основні проблеми обговорень (парламент, судочинство, війни тощо).

- Принципи формулювання Велетнем питань.
- Яким постає Гуллівер в очах короля та читачів?
- Враження короля від батьківщини Гуллівера.

Частина 3. «Подорож до Лапути, Беллібарбі, Лагнегу, Глабдадрібу, Японії»

- Гуллівер як спостерігач. Принцип «очуднення».
- Острів Лапута, його форма, спосіб пересування.
- Звичаї лапутян, їхні захоплення та страхи. Для чого потрібні ляскучі?
- Як лапутяни збирають податки та придушують повстання (вияснити всі способи)?
- Академія прожектерів. Походження прожектерів.
- Чому не люблять лорда Мюноді?
- Основні винаходи прожектерів (мовознавство, політика та інше).
- Якою повинна і не повинна бути наука, на думку Свіфта?
- Думка про виродження людської раси у країні чарівників (Глабдадріб), викривлення історії, сатира на «шляхетність» та «високу мораль» славетних старовинних родів.
- Образ жорстокого короля у Лагнегу. Як король карає непотрібних людей?
- Образи невмирущих людей. Чому вони не є щасливі?
- Як би автор влаштував своє життя, якби був безсмертний?
- Яка точка зору Свіфта на думку просвітителів про смерть як єдине невіршене зло людства?

Частина 4. «Подорож до країни Гуїгнмів»

- Спосіб життя Гуїгнмів: політичний устрій, наука, кохання, принцип утворення сімей (парування) та інше.
- Кого має на увазі автор в образах розумних коней?
- Образи єгу – пародія на вади людства у всіх проявах. Їхнє походження (дві версії), спосіб життя, суспільні функції, ватажок єгу.
- Яким чином гуїгнми помітили подібність Гуллівера та єгу (вияснити 3 моменти)?
- Чому Гуллівер покинув країну?
- У чому полягає антиутопічність створеної Свіфтом у цій частині ситуації (антиутопія – протилежність утопії, яка утверджувала віру у майбутнє щасливе влаштування та процвітання людства)?
- Висновки Гуллівера. Ідея твору.

Самостійна робота:

1. Опрацювати статтю С. Гречанюка «Свіфт: Ерозія утопії чи віра в людину?» (Гречанюк С. Вічні книги. – К., 1988. – С. 193-223).
2. Опрацювати статтю А. Г. Шамрая «Джонатан Свіфт і його твір «Мандри Гуллівера» (Шамрай А. Г. Вибрані статті і дослідження. К., 1963. С. 218-250).
3. Прочитати памфлети «Казка про бочку», «Битва книг». Визначити алегоричний зміст та сатиричне спрямування образів.
4. Визначити алегоричний зміст мотивів та образів роману «Мандри Гуллівера», беручи за основу опорну схему аналізу твору.
5. Зобразити графічно розміри Гуллівера та місця його перебування.

Теми рефератів:

1. Поетична діяльність Дж. Свіфта.
2. Жінки в житті Свіфта.
3. Полеміка навколо жанрової приналежності роману «Мандри Гуллівера».
4. Критика монархічних режимів у романі «Мандри Гуллівера».
5. Викриття партійної системи у творі.
6. Антирелігійний зміст роману «Мандри Гуллівера».
7. Антиутопічний характер четвертої частини роману «Подорож до країни Гугнґнів».
8. Еволюція образу Гуллівера.
9. Алегоричне зображення людських вад в образах егу.

Література:

Гречанюк С. Свіфт: Ерозія утопії чи віра в людину? // Гречанюк С. Вічні книги. К., 1988. С. 193-223.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Літературна і політична діяльність Дж. Свіфта // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 96-101.

Дейч А. Джонатан Свифт и его «Путешествия Гулливера» // Дейч А. Дыхание времени. Статьи, портреты, очерки. М., 1974. С. 31-104.

Дубашинский И. А. Жанр «Путешествий Гулливера» // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. 1970. № 2. С. 44-56.

Калина Г. Цілувати копито («нелюдське») ідеальне суспільство в романі-антиутопії Свіфта «Мандри Гуллівера»). Гречанюк С. Пізнання і розчарування (діяльність Дж. Свіфта). Шалагінов Б. Кому відпиляти потилицю? (Життя і творчість Дж. Свіфта) // Тижневик «ЗЛ». 1999. № 21. С. 1-3, 5, 7-8.

Левидов М. Путешествие в некоторые отдаленные страны, мысли и

чутства Джонатана Свіфта. М., 1986. 287 с.

Муравьев В. С. Путешествие с Гулливером. М., 1972. 208 с.

Пригодій С. Модель ідеального суспільства. Яка вона? / Компаративне дослідження цієї моделі в романах Д. Дефо «Робінзон Крузо», Свіфта «Мандрі Гуллівера» та інших просвітн. текстах // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. 2000. № 12. С. 49-50.

Трауберг Л. «Безумие доктора Свіфта» [Об аллегориях в романе английского писателя «Путешествия Гулливера»] // Вопросы литературы. 1977. № 2. С. 113-127.

Урнов Д. М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М., 1973. 89 с.

Шамрай А. Г. Джонатан Свіфт і його твір «Мандрі Гуллівера» / Шамрай А. Г. Вибрані статті і дослідження. К., 1963. С. 218-250.

Ялганець Т. Л. Сатира англійського просвітника. Урок за романом Дж. Свіфта «Мандрі Гуллівера» // Всесвітня література. 2003. № 11. С. 27-28.

ТЕМА 8

Еволюція жанру просвітницького роману в англійській літературі зрілого Просвітництва

План

1. Епістолярний, любовно-психологічний роман Семюела Річардсона («Памела, або винагороджена добродійність», «Клариса, або історія молодій леді»).

2. Художнє новаторство творчості Г. Філдінга, роман «Історія Тома Джонса, Знайди»:

- жанр твору (за визначенням автора й об'єктивно);
- композиційне поєднання різноманітних форм художнього вираження дійсності;
- новаторство оповіді від III особи;
- спосіб змалювання характерів, авторська оцінка;
- функціональність різних форм комічного у творі.

3. Авантюрно-крутійські, сатиричні романи Тобіаса Смолета «Пригоди Родріка Рендома» та «Пригоди Перігріна Пікля». Ідейно-сміслові навантаження гротеску та карикатури у творах.

4. Художня своєрідність сентиментальних романів Лоренса Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді» та «Сентиментальні подорожі».

Семюел Річардсон (1689–1751)

Гірка сатира Свіфта та пригодницькі романи Дефо в 40-50-х рр. XVIII ст. уступають місце сімейно-побутовим та соціально-психоло-

гічним романам. Першим до зображення внутрішнього, потаємного життя звернувся Семюел Річардсон, який здійснив великі зміни в англійському романі, підняв на новий щабель, започаткувавши соціально-побутовий, психологічний роман, написаний у формі листів.

С. Річардсон був сином столяра, закінчив граматичну школу, в 17 років почав працювати в одній із лондонських типографій. Йому часто приходилося писати листи на прохання неграмотних людей, які знаходилися далеко від рідних та близьких. З уст прохачів чув багато цікавих історій, які могли стати хорошим матеріалом для роману. Проте Річардсон не збирався бути письменником. Його мрії не виходили за рамки мрій тогочасного дрібного буржуа – вдало одружитися й завести свою справу. Це йому вдалося: одружився з дочкою свого господаря та відкрив власну типографію. І лише в 50 років став знаменитим. Якось колеги запропонували Річардсону скласти й видати «Збірник листів на всі випадки життя». Пізніше, на основі збірника, виник задум написати роман про дівчину-служницю, яку переслідує господар. У листі до батьків вона просить забрати її додому. Роман був виданий 1740 року під назвою «Памела, або Винагороджена добродійність» (1740). У часи Річардсона ситуація переслідування господарем служниці, яка приїхала в місто у пошуках кращої долі, була звичайним явищем і завершувалася здебільшого трагічно. Річардсон робить фінал роману щасливим: категорично відмовляючись стати коханкою господаря, Памела викликає у нього повагу, а після смерті законної дружини отримує пропозицію вийти за господаря заміж. Такий кінець не відповідав дійсності, проте дуже подобався читачам незалежно від їхнього соціального статусу.

1748 року вийшов роман «Клариса, або Історія молодої леді». Він був написаний у формі листів багатьох осіб, мав трагічну кінцівку та ускладнений сюжет. На адресу автора посипалися нарікання на трагічний фінал. Тоді Річардсон написав роман «Історія Чарльза Грандісона» (1754), де в образі протагоніста Грандісона втілює усі людські чесноти: порядність, душевну чистоту, шляхетність тощо. Попри це, твір не мав великого успіху.

Новаторство С. Річардсона-романіста:

- відмовляючись від авантюристичного роману, письменник звернувся до зображення внутрішнього життя людини завдяки введень ним новій формі – епістолярному роману;
- повернув центр уваги читача із сюжетної схеми твору на його психологічний зміст;
- увів образ людини третього класу (Клариса, Памела), представивши його в позитивному світлі;

- наповнив роман великою кількістю дійових осіб – представників різних класів, яких зобразив різнобічно на широкому соціальному тлі;
- події твору відбуваються не у фантастичних далеких країнах (як, до прикладу, у Дефо чи Свіфта), а в координатах конкретного простору Англії.

Проте всі герої С. Річардсона, як і в класицизмі, поділені на добрих і поганих. Автор часто моралізує, наділяє позитивних героїв надмірною чутливістю й добродійністю, вони постають надто далекими від реальних людей. З розвитком літературного процесу інтерес до С. Річардсона поступово спадає. Сьогодні творчість письменника викликає зацікавлення здебільшого в історико-літературному аспекті.

Генрі Філдінг (1707–1754)

Г. Філдінг – романіст-новатор, фундатор просвітницького соціально-психологічного роману, комедіограф. Він надав жанру роману своєрідності, яка збережеться багато десятиріч та знайде своє продовження у творчості блискучої плеяди романістів ХІХ ст.

Народився письменник в аристократичній багатодітній сім'ї (12 дітей), мав знатних і впливових родичів. Вчився у привілейованому Ітонському коледжі, пізніше поступив на філологічний факультет Лейденського університету в Голландії, проте через брак коштів навчання не закінчив.

Першими творіннями Філдінга були сатиричні соціально-політичні комедії звичаїв. Загалом він написав 25 комедій та фарсів. Найбільш відомими є «Трагедія трагедій, або Життя і смерть Великого Хлопчика-Мізничка» (1730), «Дон Кіхот в Англії» (1734), «Пасквін, драматична сатира на сучасність» (1736) та ін. Комедії спрямовані проти політичних і релігійних чвар, несправедливого судочинства, передвиборчих підкупів, суспільно-політичної системи Англії тощо. За дотепністю та силою викриття вони сягають рівня сатири Свіфта. У комедії «Історичний календар» (1737) Філдінг висміяв партію вігів і керівника уряду міністра Роберта Волпола – відомого хабарника. Через таку зухвалість у 1737 році спеціальним законом про театральну цензуру, виданий Волполом, театр було закрито, а Філдінга відсторонено від театральної діяльності.

Після закриття театру письменник, якому на той час було 30 років, вступив до юридичного навчального закладу, отримавши через три роки право займатися адвокатською справою. З того часу працював суддею в одному з районів Лондона. Відзначався непідкупністю і справедливістю. Ситуації, з якими до нього зверталися, пізніше він використовує у своїх романах.

Творчий злет Філдінга пов'язаний з виходом у світ роману «Історія пригод Джозефа Ендрюса» (1742), який був задуманий як пародія на «Памелу» С. Річардсона. Філдінг не міг погодитися зі своїм попередником, який бачив порятунок одинокої, беззахисної молодій жінки тільки в її стійкості і добродійності. Головним героєм роману є брат Памели Джозеф, який з дитинства служить у багатому маєтку сера Томаса. Після смерті господаря його вдова леді Бубі домагається прихильності молодого слуги, проте той, наслідуючи приклад сестри, чинить опір, за що леді його виганяє. У романі автор зобразив широку картину життя сучасної йому Англії, увів цілу галерею колоритних образів – представників різних соціальних прошарків, тож роман виходив за вузькі рамки жанру пародії, став самостійним твором.

Найбільшим досягненням Філдінга став роман «Історія Тома Джонса, Знайди» (1749), завдяки йому письменник завоював безсмертну славу. 1851 року вийшов у світ роман «Амелія», проте за художніми характеристиками він поступався попереднім творам автора.

На початку 40-х років Філдінгу судилося пережити смерть старшої дочки та коханої дружини Шарлотти Кредок, яка стала прототипом Софії у «Томі Джонсі» та Амелії в однойменному романі. На руках у нього залишилось двоє дітей. Згодом він одружився зі своєю служницею. Через постійні хвороби письменник змушений був відправитися на лікування в Португалію, проте переїзд через море повністю підірвав його здоров'я. Помер Філдінг у Лісабоні, де й похований.

Новаторство роману Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, Знайди» (1749). «Історія Тома Джонса, Знайди» є кращим твором Г. Філдінга і вершиною просвітницького роману XVIII ст. У ньому автор продовжує розпочатий Свіфтом процес викриття аристократично-буржуазного суспільства Англії першої половини XVIII ст. Прикметно, що письменник не ідеалізує жодного класу: засуджуючи тогочасну суспільну мораль, він возвеличує загальнолюдські чесноти, які не залежать від станової приналежності.

Кожна книга роману, а їх 18, розпочинається теоретичним розділом, у якому письменник детально пояснює естетику створеного ним нового жанру – соціально-психологічного роману, або, як він сам його іменує, «комічної епопеї у прозі». Теорія роману вперше була представлена у передмові до «Джозефа Ендрюса» (1742), проте найбільш яскравого втілення набула в «Історії Тома Джонса», ставши важливим чинником утвердження просвітницького роману в англійській літературі. Загалом, новаторство Г. Філдінга полягає в наступному:

- автор вибирає шлях живої реалістичної оповіді, правдиво зображує соціальну дійсність і приватний побут як тло, на якому розвиваються події. У полі зору митця – усі класи, прошарки, стани. Читачі знайомляться зі способом життя англійських поміщиків (сквайри Олверті і Вестерн), селян, дворян. З діалогів стає відомо про політичну ситуацію в Англії, обстанок в армії, а також про тогочасне англійське судочинство;
- вдало поєднує долю головного персонажа Тома Джонса з картинами англійської дійсності XVIII ст. Усі образи, деталі, сюжетні лінії об'єднані в одне ціле життєвим шляхом протагоніста, який є ідейно-художнім і композиційним центром твору;
- як драматург Філдінг досягає єдності й логічності розвитку дій. Перед нами не перелік окремих життєвих пригод, а цілісний витвір, який має чітку композицію з експозицією, зав'язкою, розвитком подій, кульмінацією та розв'язкою. За сюжетно-композиційною побудовою роман умовно можна розділити на три частини, де перша – це перебування Тома Джонса у маєтку містера Олверті (експозиція та зав'язка), друга – його подорож до Лондона (розвиток подій), третя – життя і пригоди героя в Лондоні (кульмінація та розв'язка історії);
- автор уперше вводить розповідь від III особи – невласне пряму мову, засобами якої (без звернення до епістолярної форми) розкриває внутрішнє життя героїв, таким чином реальні картини, стосунки між класами автор чергує із психологічним аналізом;
- використовує усі компоненти художнього вираження дійсності, які виконують сюжетовірні функції: портрети, пейзажі, діалоги, побутові сцени служать для розкриття образів персонажів твору (раніше мали абстрактний характер);
- визнаючи право автора на художній вимисел, відбирає найбільш типові образи та ситуації;
- долає схематичність у зображенні героїв, змальовує їх у багатогранності й суперечності (до прикладу Том Джонс, містера Олверті, містера Вестерна та інших);
- виводить образ автора, який формує думку читача, при цьому роман позбавлений нав'язливої дидактики;
- у творі наявні ознаки детермінізму – залежності життя героїв від соціальних умов, звичаїв, релігійних поглядів;

- широко культивує іронію та гумор, які надають творові жвавості та дотепності, що становить одну з найсильніших та найбільш привабливих аспектів прози митця.

На початку твору стає відомо, що багатий і добродійний поміщик містер Олверті, спадкоємець одного з найбільших маєтків у графстві, повернувшись вночі після трьохмісячного перебування в Лондоні, знаходить у власному ліжку немовля. Колись містер Олверті був одружений на красивій жінці, кохав її, мав трьох дітей, та всі вони померли. Тепер він жив у маєтку зі своєю незаміжньою сестрою міс Бріджит. Не виявивши батьків немовляти, містер Олверті – людина з ясным розумом і доброзичливим серцем – вирішує піклуватися про дитину й виховувати, як рідну. Хлопець, якого назвали Томом, прив'язується до містера, немов до рідного батька, щиро його любить.

Ще до появи Джонса містер Олверті оголосив своїм законним спадкоємцем первістка міс Бріджит. Після такої заявки жінка, якій було вже під тридцять, не забарилася вийти заміж. Її обранцем став капітан Блайфіл, який «закохався» в будинок і сади Олверті. Через 8 місяців після весілля в них народився син Блайфіл. Обидва хлопці росли разом, виховувалися одними вчителями, але були цілковитими протилежностями. Зіткнення характерів хлопців як основний конфлікт твору є важливим чинником розгортання подій у романі.

Щодо Блайфіла, то він завжди чинив правильно й викликав загальну повагу. На перший погляд хлопець складав враження розсудливої, набожної та скромної людини. Насправді ж, був поміркованим егоїстом, корисливим лицеміром і злісним типом.

Натомість Том поведився, як підказує йому серце: мав надто палку вдачу, підкорявся поривам почуттів, часто поводив себе бездумно, порушував закони місцевої моралі, часто помилявся в людях, нерідко вдавався до необдуманих вчинків. Зі слів автора, Том «з раннього дитинства відчував потяг до різного роду пороків». Усе сімейство містера Олверті дійшло висновку, що хлопець «народжений для шибениці». Водночас у Тома щира й добра душа, він людяний, не здатний на підлість, корисливість, зраду, прагне всім допомогти, його не цікавлять гроші й збагачення. Маючи невеликі заощадження, хлопець ділиться з бідними.

На відміну від своїх попередників (напр., С. Річардсона), Г. Філдінг не ідеалізує персонажів. До прикладу, характер Тома подано у творі в поєднанні позитивних і негативних рис. Разом із тим, романіст не приховує і свої симпатії до протагоніста, який, попри недоліки, ніколи не втрачає людяності. Показово, що Філдінг жодного разу в зображенні Тома не вдається до засобів сатири, змальовує цей образ (як і Софії,

містера Вестерна чи містера Партріджа) у добродушно-жартівливому тоні, чого не можна сказати про презентацію Блайфіла, леді Белластон, лорда Фелламара чи місіс Фіцпатрік.

Конфлікт Тома і Блайфіла набуває гостроти та виразності у площині любовного сюжету. Обидва хлопці закохуються в подругу дитинства, дочку власника сусідського маєтку – Софію Вестерн. Том її кохає посправжньому, дивиться на неї із щирим захопленням, хоча в глибині душі впевнений, що вона ніколи не буде йому належати. Блайфіл, навпаки, думає лише про придане дівчини й не сумнівається в майбутньому шлюбі, адже все давно вирішено їхніми сім'ями. Він постійно заздрить Тому, ненавидить його, хоче принизити в очах вчителів, а передусім містера Олверті. Повіривши дрібній брехні Блайфіла, містер Олверті виганяє прийомного сина з дому. Той покидає рідний маєток і відправляється в Лондон.

Софія – вродлива, розумна й смілива дівчина, – зрозумівши сутність Блайфіла, категорично відмовляється виходити за нього заміж. Вона втікає з дому в пошуках Тома. Впродовж подорожі молодим людям не судилося зустрітися, хоча вони весь час думають одне про одного. Не маючи жодної надії на Софію, Том поводить себе легковажно, захоплюється іншими жінками, чим наражає себе та свою кохану на різні небезпеки. У Лондоні Софія мало не стає жертвою посягань графа Фелламара, Том через брудні наклепи та інтриги потрапляє у в'язницю, йому загрожує смертельний вирок. Софію рятує батько, а Тому приходять на допомогу друзі, звільняючи його із в'язниці. Зрештою, розкривається справжнє походження хлопця. Виявляється, що Блайфіл і Том – рідні брати, а їхня матір – сестра Олверті міс Бріджит (пізніше – місіс Блайфіл). Перед смертю жінка написала листа, де зізналася в цьому. Роман завершується щасливо: Том одружується із Софією, Блайфіла з ганьбою вигнано з маєтку. Такий фінал, хоча й не містив соціальної та життєвої правди, свідчив про оптимізм автора, його віру в доброту людських почуттів, разом із тим – в організуючу силу розуму.

Роман спрямований і проти догм релігії про покірність. Автор сміливо викриває релігійне пуританство, святенництво, головним життєвим принципом вважає боротьбу, дію. Із цих міркувань лондонський єпископ, який вважав роман небезпечним для релігії, погрожував прихожанам карою небесною, якщо вони будуть читати цей «мерзенний твір». Але залякування церкви не допомогли. Роман мав такий успіх, що за рік витримав чотири видання. Твір і сьогодні не втратив своєї чарівності та привабливості.

Тобіас Смолет (1721–1771)

Т. Смолет народився в Шотландії. Є послідовником Філдінга на шляху створення великого просвітницького роману першої половини XVIII ст. Відомий авантюристично-крутийськими романами «Пригоди Родріка Рендома» (1748) та «Пригоди Перігріна Пікля» (1751), у яких виразив пануючий умонастрій, пов'язаний із втратою оптимізму, віри в абсолютність категорій природи й розуму. Смолет будує твори як описи подорожей і пригод героїв, у процесі яких вони пізнають навколишню дійсність. Головна мета автора – розкрити шахрайську та егоїстичну сутність людини. Творам властиві сатирично-викривальні тенденції та політична гострота в дусі Дж. Свіфта, відчутний потяг автора до гротескно-карикатурного принципу зображення об'єктивного світу. Широкі епічні картини в романах позначені похмурістю та дисгармонією. Відсутність психологічної мотивації вчинків персонажів виказує природну схильність людей до пороку.

Лоренс Стерн (1713–1768)

Л. Стерн народився в Ірландії. Вивчав богослов'я в Кембриджському університеті, пізніше став проповідником. Захоплювався творчістю Ф. Рабле, М. Сервантеса, Дж. Свіфта, Г. Філдінга. Написав два сентиментально-гумористичні романи, які принесли йому загальноєвропейську славу: «Життя й думки Трістрама Шенді, джентльмена» (1760) і «Сентиментальні подорожі Францією та Італією» (1768).

Твори є своєрідною пародією на просвітницький сімейно-побутовий роман С. Річардсона та Г. Філдінга. Л. Стерн відмовляється від композиційної цілісності, не стежить за послідовністю у викладі подій, уникає розлогих описів навколишньої дійсності, надмірної деталізації та дидактики, характерних для творів попередніх прозаїків. Натомість, основну увагу зосереджує на людині, складному світі її емоцій та почуттів. У цьому незаперечне новаторство письменника.

Герої роману «Життя й думки Трістрама Шенді» – простодушні й незлобливі диваки. Вони мешкають у маєтку Шенді-Холл, який для них є тихою бухтою в бурхливому світі жорстокості. Зовнішня дійсність лише зрідка втручається в райський куточок маєтку, наповненого гармонією та взаєморозумінням. Кожен персонаж має своє дивацтво, або «коніка» (від слова *hobby-horse*), тобто улюблену справу, яка свідчить про його характер, значною мірою визначає поведінку. Так, дядько Тобі та його слуга Трім будують військові укріплення і ведуть бої, захоплюючи іграшкові міста й фортеці; Шенді старший філософствує, складає безглузді теорії; головний герой Трістрам, якому лише 5 років,

пише роман, власне від його імені й ведеться оповідь. Очевидна безцільність життя цих людей. Проте вони щирісерді й доброзичливі, і саме цим відрізняються від серйозних, поважних і прагматичних вельмож. Стерн змальовує персонажів у душі м'якого, але сумного гумору. Він не моралізує, а радше виражає співчуття з приводу невлаштованості світу.

Самостійна робота:

1. Підготувати конспект-аналіз еволюції англійського просвітницького роману епохи зрілого Просвітництва. Визначити новаторські тенденції романістів.

2. Опрацювати статтю М. Соколянського «Историзм Филдинга. На материале «комических эпоей»» (Научные доклады высшей школы. Филол. науки. 1974. № 1. С. 34-42).

3. Здійснити порівняльний аналіз поетики романів Д. Дефо «Робінзон Крузо» та Г. Філдінга «Том Джонс».

4. Виписати цитати з роману Г. Філдінга, у яких автор торкається питання теоретичних принципів жанру «комічної епопеї у прозі».

5. Зробити цитатну характеристику ключових персонажів роману.

Питання для контролю:

- Що нового вніс С. Річардсон у розвиток просвітницького роману?
- Де відбуваються події в романах С. Річардсона?
- У якому жанрі, крім роману, виявив свій талант Г. Філдінг?
- Який зміст вкладав Г. Філдінг у поняття «комічна епопея в прозі»?
- Які компоненти художнього зображення дійсності наявні в прозі Філдінга?
- Яке функціональне наповнення засобів комічного в романі «Історія Тома Джонса, Знайди»?
- За яким принципом побудовані характери у творах Філдінга?
- Як Філдінгу вдається досягти єдності та логічності розвитку подій у романі «Історія Тома Джонса, Знайди»?
- До якого жанрового підвиду відносять романи Т. Смолета?
- Характер комічного в прозі Т. Смолета.
- У чому полягає пародійність романів Л. Стерна?

Теми рефератів:

1. Сентиментальний характер роману С. Річардсона «Памела».
2. Образ Памели в однойменному романі С. Річардсона.
3. Діяльність Генрі Філдінга як комедіографа.
4. Портретна характеристика в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, Знайди».
5. Новаторство і традиції романістики Т. Смолета.
6. «Romance» і «novel» як два типи англійського роману.
7. Поетика вражень у романі Л. Стерна «Сентиментальні подорожі».
8. Художнє новаторство роману Л. Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді».

Література:

Білик Н. Д. Замість світу рицарів, принцес і чудовиськ – реальне життя // Всесвітня література. 1997. № 7. С. 39-42.

Генрі Філдінг «Історія Тома Джонса Знайди» / Матеріали до вивчення творчості Г. Філдінга // Тема. № 3. 2001. С. 16-35.

Гражданская З. П. В отдаленных странах и у себя дома // Гражданская З. П. От Шекспира до Шоу. М., 1982. С. 33-59.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Генрі Філдінг // Давиденко Г.Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 101-105.

Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии. Киев–Одесса, 1983. 140 с.

Иткина Н. Л. Филдинг и Стерн // Вопросы зарубежной литературы. М., 1967. С. 140-154.

Мирский Д. Смоллет и его место в истории европейского романа // Мирский Д. Статьи о литературе. М., 1987. С. 98-136.

Моэм У. С. Генри Филдинг и «Том Джонс» (о писателе Генри Филдинге) // Моэм У.С. Подводя итоги. М., 1991. С. 286-307.

Роджерс Пэт. Генри Филдинг: Биография. М., 1984. 208 с.

Соколянский М. Г. Историзм Филдинга. На материале «комических эпопей» // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. 1974. № 1. С. 34-42.

Соколянский М. Г. Творчество Генри Филдинга. Книга очерков. К., 1975. 174 с.

Соловьева Н. А. Romance, history и novel как компоненты жанрового мышления в период формирования романа Нового времени // Другой XVIII век: Сб. науч. работ. М., 2002. С. 39-52.

Шевель А., Войтюк С. Структурно-композиционные и стилевые особенности просветительского реалистического романа в английской литературе (на материале творчества Д. Дефо и Г. Филдинга) // Стиль и жанр художественного произведения. Львов, 1987. С. 9-24.

ТЕМА 9
Французьке Просвітництво
Творчість Вольтера

План

1. *Епоха Просвітництва у Франції, її революційний характер. Етапи розвитку, представники, літературні напрями, жанри.*
2. *Основні віхи творчості Вольтера. Філософські та естетичні погляди.*
3. *Особливості жанру філософської повісті та їх художній вияв у повісті Вольтера «Кандід».*
4. *Сюжетно-композиційне втілення у мандрівках та поневіряннях Кандіда сенсуалістичної теорії Дж. Лока.*
5. *Викриття філософій оптимізму та песимізму в образах Панглоса та Мартена.*
6. *Філософське наповнення образів, які втілюють різні концепції життя.*
7. *Критика суспільної дійсності в повісті засобами алегорії та фантастики.*
8. *Фантастичне моделювання суспільного ідеалу в образі держави Ельдорадо.*
9. *Ідея творчої праці як головна думка твору.*
10. *Ідейно-художній зміст повісті «Простодушний». Принцип очуднення. Образи Гордона та Простодушного. Критика руссоїзму.*
11. *Мовно-стильові особливості повістей Вольтера (виразність, ясність, стислість, дотепність, народність тощо).*

Французьке Просвітництво

У 50-х роках центром просвітницького руху, його законодавцем та лідером стає Франція. Французьке Просвітництво вважається найбільш революційним, водночас є класичним варіантом руху, поєднуючи в собі такі знакові риси, як політичність, філософічність, науковість, раціоналізм, природність, повчальний характер тощо. Твори французьких письменників XVIII ст. вражали своєю сміливістю та радикальністю, а передусім – масштабністю порушених проблем. Володіючи енциклопедичними знаннями, передові діячі епохи виявили себе однаково майстрами художнього слова, літературними критиками, мистецтвознавцями, філософами, публіцистами, істориками тощо. Така різнобічність відповідала потребам часу, який стояв на порозі епохальних змін.

У своєму розвитку французьке Просвітництво пройшло три етапи, починаючи від перших десятиліть XVIII ст. (ключовою подією тут є

смерть Людовіка XIV у 1715 р.) і завершуючи роками Великої французької революції (1789–1794). Зупинимося коротко на кожному з періодів.

I. Раннє Просвітництво: 10-40 роки XVIII ст. Представлене такими письменниками, як Ален Рене Лесаж (1668-1747), П'єр Мариво (1688-1763), Шарль Монтеск'є (1689-1755), Франсуа Антуан Прево (1697-1763), Вольтер (1694-1778). Лідером вважається Вольтер.

Цей етап позначений поміркованістю суджень, а також компромісним підходом до вирішення ключових питань часу. Так, у політиці пропагується конституційна монархія, висувається ідея освіченого монарха, у релігії все частіше звучать заклики до віротерпимості та свободи віросповідання. У філософській думці на основі сенсуалізму Дж. Лока розвитку набуває підтримувана Вольтером релігійно-філософська концепція деїзму (одна з філософських форм усвідомлення Бога поруч із теїзмом, монотеїзмом, політеїзмом та ін.), суть якої – у визнанні духовного та матеріального начал. Деїсти вважали, що Бог дає перший поштовх, пускає в хід механізм створення світу, надалі не втручається у перебіг подій, тож людство розвиваються самостійно за своїми законами (це можна порівняти з процесом виготовлення та експлуатації годинника). Така позиція видавалася конструктивною, адже сприяла розвиткові та вдосконаленню творчих задатків людини, спонукала до практичної діяльності, що відповідало програмі Просвітництва, зосередженій на розкритті потенціалу кожного індивіда. Як відкритий противник церкви Вольтер з обережністю та поміркованістю ставився до ідеї Бога. Для нього Бог залишався гарантом людської моралі, силою, яка надає людському існуванню доцільності, є необхідною для організації суспільства.

У літературі розвиваються такі жанри, як філософський роман (Ш. Монтеск'є «Перські листи», 1721), реально-психологічний (Ф. Прево «Манон Леско», 1731; П. Мариво «Життя Маріанни», 1731-1741, «Успішний селянин», 1735-1736), авантюрний (А. Лесаж «Кульгавий біс», 1707; «Жіль Блас із Сантільяни», 1715-1735), класицистична трагедія у творчості Вольтера («Едіп» (1718) «Брут» (1730), «Заїра» (1732), комедія ситуацій, комедія звичаїв (А. Лесаж «Тюркаре», 1709; П. Мариво «Гра кохання й випадку», 1730) та ін.

II. Зріле Просвітництво – 50-60 роки, представлене діяльністю молодшого покоління просвітителів, об'єднаних навколо Д. Дідро. Просвітницький рух тут позначений більшою сміливістю й радикальністю у підході до релігійних і політичних питань. Молоді інтелектуали піддають запереченню будь-які форми монархії, висувають ідеї республіки, пропагують матеріалістичний світогляд, ведуть відверту

боротьбу проти влади церкви в суспільстві та релігійного фанатизму. У своїх пошуках французькі просвітителі звертаються до досвіду своїх англійських колег: Дж. Лока, Д. Дефо, Дж. Свіфта, С. Річардсона та ін.

Діячів цього періоду об'єднувала праця над виданням «Енциклопедії» (повна назва «*Енциклопедія, або тлумачний словник наук, мистецтв та ремесел*»). У книзі нові погляди на світ і людину, досягнення сучасної науки й культури протиставлялись феодальному світогляду, церковним догмам, які, на переконання дописувачів, затуманювали людський розум та думку. Енциклопедію часто називали Біблією матеріалізму. Енциклопедисти прагнули зібрати воєдино наявні знання з усіх сфер людської діяльності, щоб зробити їх відкритими і доступними кожному, хто цього забажає. У виданні містились описи відомих на той час технологій та інструментів, а також керівництво з їх користування. Видавництво здійснювалося під керівництвом Д. Дідро та Г. Л. д'Аламбера, до них приєдналися П. Гольбах, Е. Б. Коньдільяк, К. Гельвецій, Л. де Жокур, свої статті друкували Ш. Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер (загалом 160 вчених).

«Енциклопедія» видавалась впродовж 30 років (1751-1780), налічувала 35 томів, з них 17 основних (1751-1765), 11 томів склали ілюстрації (1765-1772), 5 додаткових і 2 – вказівників та довідників (1776-1780). Французькі просвітителі були широко освіченими людьми з різнобічними інтересами, тож зазвичай писали статті з різних галузей наук. Зокрема, Вольтер – з філософії, історії, математики, літератури; Д. Дідро – філософії, драматургії, теорії літератури, музичної критики, малярства; Ж.-Ж. Руссо – музики, художньої прози, теорії педагогічної думки; Ш. Монтеск'є – юриспруденції, літератури тощо.

Неодноразово уряд країни робив спроби перешкодити виданню, самого Дідро піддавали переслідуванням, йому неодноразово погрожували, проте письменник від задуманого не відступав, повністю перебравши на себе процес друкування. Він відзначався радикальними поглядами, був противником католицької церкви, висловлював атеїстичні погляди, відстоював природне право людини на щастя на землі, що яскраво виразив у романі «Черниця» на прикладі головної героїні твору Сюзанни Сімонен.

У літературі поширення набувають такі жанри, як філософський, естетичний та політичний трактат; міщанська драма, теоретиком і практиком якої є Дідро («Батько сімейства» (1751), «Позашлюбний син» (1757)); філософська повість (Вольтер, Д. Дідро). Найбільшим успіхом користувалася *філософська повість* – невеликий за обсягом твір, де в доступній та захопливій формі автор висловлює

власні концепції, на прикладі вчинків та пригод персонажів доводить їхню правомірність, демонструючи таким чином недосконалість доктрин інших мислителів. У філософських повістях дійсність часто постає умовною (казковою чи фантастичною); сюжет і конфлікт визначені провідною концепцією; побутова правдоподібність відсутня; персонажі виступають носіями тих чи тих ідей, тож представлені схематично й однобоко. Вступаючи в гострі дискусії, вони вводять читача в атмосферу діалогів, переконують у правильності висунутої автором світоглядної позиції.

На другому етапі розвитку французького Просвітництва виокремлюється також діяльність засновника французького сентименталізму **Жан-Жака Руссо (1712-1778)** та його послідовників: Б. де Сен П'єра, Л. С. Мерсьє, Р. Бретона. Руссо представляв найбільш революційне крило просвітницького руху, захищав інтереси третього класу. Як філософ створив концепцію «природної людини» (увійшла в історію як руссоїзм). Він ідеалізував первісну природну людину, її спосіб життя, пропагував патріархальне суспільство, натомість заперечував технічний прогрес, науку та освіту, які несли зло. Руссо вважав, що освіченість не є ознакою високої моралі, радше навпаки. Цивілізація, на його думку, псує людину, штовхає на аморальні вчинки, злочини, породжує соціальну та майнову нерівність, надає людським вадам привабливого вигляду.

У мистецтві письменник красиве бачить передусім у природному, перевагу надає спонтанним і безпосереднім почуттям, які протиставляє раціоналізмові цивілізованої людини. Найвищою істиною він вважає мудрість серця, адже серце, на його переконання, мудріше за розум.

Ідеї Руссо знайшли яскраве художнє втілення в епістолярному романі «Юлія, або Нова Елоїза». У творі введена ціла галерея персонажів із новим мисленням: розумних, ерудованих, які у своїх листах висловлюються з приводу релігійних, економічних, естетичних, педагогічних проблем. Це Сен-Пре, Юлія, її чоловік Вольмар, подруга Юлії Клара, товариш Сен-Пре Едуард. Вони опозиціонуються феодальній дійсності, уособленням якої є барон д'Енґаже. Особливе місце в тексті автор відводить переживанням героїв, розкриває складні стосунки між ними. Ліричність, емоційність, психологічна глибина роману мали великий вплив на розвиток прийдешньої літератури, а передусім романтизму, який заявить про себе наприкінці XVIII ст.

III. Передреволюційний – 70-80-і роки. Представлений творчістю П'єра де Бомарше (1732-1799), який у своїй комедійній соціально-

політичній трилогії про Фігаро, зокрема «Севільський цирульник, або Марна обережність» (1773), «Божевільний день, або Одруження Фігаро» (1778), «Злочинна мати, або Другий Тартюф» (1792), устами героя-слуги виступає проти феодально-монархічних порядків тогочасної Франції.

Вольтер (Франсуа Марі Аруе, 1694-1778)

Знаменитий французький письменник, філософ, історик, математик, фізик, один із вождів руху Просвітництва, член Французької Академії, почесний член Російської Академії Наук. Виявив себе майже у всіх жанрах поетичного мистецтва. Був видатним драматургом, автором трагедій і комедій, вишуканих ліричних віршів, епічних поем, їдких епіграм, філософських поем, сміливих і дотепних сатиричних філософських повістей. Повне зібрання його творів складає 52 томи.

Вольтер прожив 84 роки, бачив останні роки Людовіка XIV, спостерігав повільну смерть феодалізму у Франції, помер незадовго до Великої французької революції (1789-1794), ідейну підготовку якої здійснював своєю працею. Був яскравою й сильною особистістю, відзначався діяльною натурою, свободолюбним характером, виступав проти релігійного фанатизму, марнославства аристократів, тиранії. За життя користувався великим впливом і славою. Мав багато послідовників серед французьких просвітителів, яких називали вольтер'янями, а час його діяльності – добою Вольтера.

Народився письменник у Парижі в сім'ї буржуа, вчився в єзуїтському коледжі, згодом у школі правознавства. Школу не закінчив, вирішив стати поетом (на той час вже написав чимало віршів), пояснюючи свій вибір тим, що за гроші посаду судді можна купити, але не можна створити поему, «а я її створю».

Завдяки дотепності та веселій вдачі Вольтер увійшов до кола елітної молоді. Уже в ранні роки творчості завойовує славу опозиційного поета. За сатиричні вірші проти окремих придворних осіб його висилають із Парижа, а весною 1717 року ув'язнюють в Бастилії (11 місяців).

Першими відомими творами Вольтера були трагедії, як от «Едіп» (1718), «Брут» (1730), «Заїра» (1732), «Фанатизм, або пророк Магомет». Незважаючи на еволюцію естетичних та філософських поглядів, Вольтер у трагедіях залишився вірний класицистичній традиції: віддавав перевагу античним сюжетам, строго дотримувався правила трьох єдностей, відзначав ясність і пафос мови французької драми у порівнянні з англійською.

У ранніх драмах Вольтер пропагує ідею освіченого монарха, до прикладу в «Едіпі» оспівує велич Людовіка XIV. Пізніші драми наближені до просвітницької традиції. У них звучить критика на адресу тиранії («Брут»), деспотизму та релігійного фанатизму («Пророк Магомет»). Змінюються й художні особливості: сюжет розвивається завдяки активним діям персонажів, що надає творам динамічності й сюжетної цілісності. Загалом, залишаючись у рамках традиції, Вольтер довів невичерпні можливості класицистичної драми, водночас суттєво оновив її ідейно-змістове наповнення.

З 1726 по 1729 рр. Вольтер перебуває в Англії, куди уряд його висилає після повторного ув'язнення. Англія справляє великий вплив на формування просвітницької концепції письменника. Після повернення він пише відому працю «Філософські листи», де накреслює програму перебудови французького суспільства (1733 р. були спалені урядом). У «Трактаті про метафізику» (1734) та «Історії Карла XII» (1731) оприлюднює філософські, історичні та суспільно-політичні погляди. Вольтер, зокрема, схвально відгукується про політичний устрій сусідньої країни, відзначає віротерпимість англійського уряду, який забезпечив свободу слова й совісті, надав громадянам право приватної власності.

Філософія Вольтера не має єдиної системи. Спираючись на передову філософську думку, зокрема сенсуалізм Дж. Лока, Вольтер еволюціонував від ідеалізму до матеріалізму. Відводячи розуму важливе місце в системі пізнання світу, мислитель усвідомлював його обмеженість і недосконалість. Головним ворогом людства вважав церкву, релігійний фанатизм, церковні догми. Проте, як відкритий противник церкви, з обережністю та поміркованістю ставився до ідеї Бога. Вольтер наслідував концепцію деїзму, яка зберігала за Богом роль вищого розуму, вищої доцільності буття. Для нього Творець залишився гарантом людської моралі, силою, необхідною для організації суспільства. Показовим є відомий вислів Вольтера: «Якби Бога не було, то його слід було вдумати».

Перебування в Англії визначило й політичні погляди митця. Тут теж спостерігається певна суперечливість. Вольтер – прибічник приватної власності та вільної торгівлі, конституційної монархії, яку вважає «розумною формою правління». «У розумного короля, – як він твердив, – зв'язані руки, коли він хоче творити зло». Вольтер проголосував рівність усіх людей, які народилися рівними, але не визнавав соціальну та суспільну рівність, дотримувався думки, що у суспільстві нерівності уникнути неможливо. Він ніколи не припиняв гострої критики суспільних порядків, але був проти народовладдя.

Революційним та реакційним крайнощам протиставляв розвиток ремесел і торгівлі.

Интерес до науки, незалежність суджень, вільнодумство, антиклерикальність, дотепність на межі із зухвалістю, плюс до цього аристократизм духу – ці риси приваблювали багатьох до Вольтера. До його думок прислухалися, його згода чи незгода іноді визначали долю людини. «Жоден монарх не мав такої влади над суспільною думкою, як Вольтер» – писали про нього сучасники. З монархами Вольтер часто вступав в інтелектуальні дискусії (напр., Фрідріхом II, Катериною II), вірив у їх благодійну освіченість.

Після перебування в Англії Вольтер пише героїчну поему «Генріада» (1728) за аналогією до «Енеїди» Вергілія, у якій виводить образ короля Генріха IV як зразкового освіченого монарха. У 40-і роки створює сатиричну поему «Орлеанська діва» (опублікована 1755 р.), у якій піддає гострій критиці середньовічну ідеологію та феодалізм, виступає проти усталених історичних фактів та понять.

У 40-і роки Вольтер йде на певне примирення з королівською владою, 1746 року його вибирають членом Французької академії. На запрошення пруського короля Фрідріха II письменник їде до його палацу в Потсдам і стає особистим секретарем монарха, проте часто вступає з ним у суперечки, відмовляється йти на будь-які компроміси. У 1753 році Вольтер покидає палац та оселяється у Швейцарії (маєток Ферней) біля кордону з Францією, де залишається майже до останніх днів життя. Після смерті Людовіка XV (1778) старий Вольтер повертається до Парижа, де його захоплено зустрічають мешканці столиці. Постановка спектаклю за п'єсою «Ірен» – останньою в доробку Вольтера – стає для нього справжнім тріумфом. Попри намагання вести активну літературну діяльність, письменник цього ж року після виснажливої хвороби помирає. Згодом останки Вольтера будуть перенесені в Пантеон.

Філософські повісті, до яких Вольтер активно вдався у 50-х роках, стають підсумком його багатогранної діяльності. У них сконденсовано філософські, історичні, естетичні, політичні та суспільні погляди автора. Це «Задіг або Доля» (1947), «Мікромегас» (1752), «Історія подорожі Скарментадо» (1756), «Кандід, або оптимізм» (1759), «Простодушний» (1767).

Повісті Вольтера можна також назвати казками-притчами. Світ у творах зображено в умовній формі із залученням казкових і фантастичних елементів, однак вони є лише засобом для більш переконливого й доступного розкриття глибинного змісту творів. У центрі кожної повісті – певна філософська доктрина, навколо якої

точаться дискусії, відповідно розвиток подій зумовлений не вчинками персонажів, а логікою розгортання філософських концепцій. Кожен персонаж постає носієм певної ідеї, точніше, ідеї стають персонажами. Вони живуть, взаємодіють, проходять через різні життєві випробування і навіть смертельні пригоди, але зазвичай залишаються живими. Разом із тим, герої Вольтера далекі від схематичних образів-ідей, вони живі й конкретні, спостерігають життя, прагнуть пізнати навколишній світ, внаслідок чого набувають власного досвіду. Вражає мовно-стильова вишуканість текстів, майстерність поєднання образно-сатиричного змалювання дійсності з філософським змістом.

«Кандід» (1759) – найглибша й найцікавіша повість, написана у формі пародії на любовно-пригодницькі романи. У центрі твору – любовна історія з усіма притаманними їй атрибутами: розлуками, подорожами, пригодами, небезпекою, зрештою, возз'єднанням закоханих. Однак справжній сюжет пов'язаний із пошуком істини та розвитком думки й мислення головного персонажа. Кандід (простосердечний) – це передусім філософ, який прагне зрозуміти значення кожного життєвого епізоду (зустрічі), побачити факти в їх взаємозв'язку, а відтак дати відповідь на питання сенсу людського життя та призначення людини у світі.

Провідна філософська лінія розгортається навколо зіткнення протилежних ідей та концепцій, зосібна, оптимізму та песимізму, речниками яких є вчитель Панглос та Мартен. Так, в образі вчителя Панглоса автор піддає сумніву теорію встановленої гармонії німецького філософа Г. Лейбніца, за якою вважалось, що зло минає, а добро вічне: все, що відбувається у світі, веде до ліпшого, до вищої гармонії й загального блага. На думку Вольтера, філософія оптимізму не виправдовувала себе, адже вела до примирення людини з наявним станом речей, а, отже, гальмувала процес змін і творчих пошуків. Водночас, письменник виступає і проти крайнього песимізму в образі Мартена, пропонуючи, натомість, своє розуміння дійсності, виразником якої виступає Кандід.

Ідея твору народжується внаслідок процесу переосмислення Кандідом різних суджень, які розглядаються ним не умоглядно, а в стосунку до конкретних фактів і реалій дійсності. На прикладі подорожей і поневірянь Кандіда автор доводить, що людина має передусім покладатися на власний досвід, здобутий у процесі пізнання світу. Таким чином, на противагу крайностям, Вольтер висуває власну світоглядну концепцію, яка перегукується із сенсуалістичною теорією англійського мислителя Дж. Лока.

Точкою, з якої розпочинається розвиток сюжету (рух ідей), є замок

барона Тундер ден Тронка у Вестфалії, де проживають Кандід і Панглос (всезнаючий). Вчитель постійно твердить, що все веде до ліпшого, а існуючий світ є найкращий з усіх світів. Кандід простосердечно цьому вірить. Однак реальні події доводять необгрунтованість вчення Панглоса. Через фатальний поцілунок з дочкою барона Кунігундою Кандіда проганяють із замку. За волею обставин він потрапляє в різні країни: Голландію, Португалію, Америку, Францію, Англію, Італію, Туреччину. З ним відбуваються найрізноманітніші пригоди: його проти волі вербують в армію, далі від жаху війни він тікає в Голландію, під час бурі корабель розбивається біля берегів Португалії. Викинутий хвилиною на берег, герой опиняється в Лісабоні якраз під час землетрусу (такий факт мав справді місце у 1755 році), де агенти інквізиції судять його як еретика. У зображенні цих та інших нещасних випадків звучить гірка іронія автора як відповідь на філософію Панглоса. Цікаво, що вчитель переживає не менш драматичні пригоди, його життя часто висить на волосинці, але він відкидає особистий досвід, оскільки вважає його випадковим. Услід за Лейбніцом Панглос продовжує наполягати, що «все на краще в цьому найкращому зі світів», мовляв, великий філософ не міг помилятися.

Для Вольтера вказане твердження було майже знуцанням. Встаючи в суперечку з німецьким мислителем, він кожним епізодом доводить, що світ не розвивається за законами гармонії, у ньому існує зло – і людське (суспільне), і природне, яке не залежить від волі окремого індивіда. Власні філософські узагальнення Вольтер формує не абстрактно, а на основі конкретного аналізу тогочасної дійсності. Розкриваючись у всій повноті як прискіпливий аналітик і дотепний оповідач, він спрямовує сатиричне перо проти безглузості війн, релігійного фанатизму єзуїтів (аутодафе в Лісабоні, пригоди Кандіда й Какамбо в Новому світі), аморальності вельмож і священників (заличання великого інквізитора до Кунігунди), колоніальної політики Європи щодо Латинської Америки (розправа з рабами на цукрових заводах), людської непорядності й підступності (викрадення баранів у порту, шарлатанство лікарів) тощо.

На протигагу тогочасному європейському устрою, автор моделює свій варіант суспільного ідеалу в образі країни Ельдорадо, яка розташована в Новому світі (ідея утопічного суспільства частково запозичена Вольтером у Свіфта). Тут усі працюють, люди щасливі, країною править освічений монарх. У країні немає в'язниць, суддів, священників, золото (камінці) розкидане на вулицях та не становить жодної цінності. Кандід зачарований країною, її демократичними

законами, високим розвитком наук і ремесел, духовними й моральними пріоритетами, розумним підходом до вирішення релігійних питань тощо ін. Однак він розуміє обмеженість досконалого суспільства, яке в буквальному сенсі відгороджене від зовнішнього світу. Утім, Кандід не може тут залишитися ще й тому, що в нього (як і в кожній людині) своя мета, свій шлях до щастя – йому треба знайти кохану Кунігунду.

У процесі пошуку Кандід стикається з різними життєвими моделями й установами, втіленими, до прикладу, в образах старої жінки (любов до життя), ПококурANTE (задоволення від незадоволення), баранів із золотом (недовговічність багатства), скинутих із трону королів (минушість влади), страченого англійського адмірала (відносність слави), Пакети й театинця (несправжнє, позірне щастя), брата Кунігунди (безглуздість станових амбіцій) та ін. Їхнє осмислення чимраз більше підводить Кандіда до формування власного бачення. Але це має відбутися лише тоді, коли він зустрінеться з Кунігундою, яка і є основною метою його руху вперед.

Врешті, Кандід знаходить свою кохану, вони одружуються, проте й тут його чекають розчарування – реальність виявляється далекою від ідеалу. Кунігунда стає негарною, злою і сварливою, усім нудно. Після зустрічі зі старим чоловіком, який почувається щасливим від щоденної праці в саду, Кандід бере ділянку землі на околиці Константинополя й починає її обробляти. Словами «Будемо вирощувати наш сад» завершується повість як відповідь на питання «Що робити?». Безцільному існуванню вельмож письменник протиставляє ідею творчої праці, яка **звільняє людину від трьох основних вад: бідності, нудьги й розпусти**. За версією песиміста Мартена, лише праця робить людське життя більш-менш стерпним. Цікаво, що слово «рай» у перекладі означає «сад». Тож письменник пропонує свій шлях до повернення раю через будівничу діяльність людини.

У центрі повісті «**Простодушний**» (1767) – конфлікт між природним началом у суспільстві з його добродійністю і здоровим глуздом, з одного боку, та лицемірством і умовністю цивілізованого суспільства, яке трактується Вольтером як нерозумне, з другого. У творі простежується дискусія Вольтера з концепцією «природної людини» Ж.-Ж. Руссо, який категорично відкидав культуру, вважаючи її найбільшим злом для розвитку людства. На відміну від Руссо, Вольтер був далекий від ідеалізації первісного стану. Він дотримувався думки, що людина – суспільна істота і як така повинна формуватися в суспільному середовищі, керуватися його природними (розумними) законами, а не дикими інстинктами.

Дія повісті відбувається в роки правління Людовіка XIV. Герой твору – молода людина з індійського племені гуронів, яка вільна у своїх висловлюваннях і вчинках. Гурон вихований на гармонійних законах природи, тож вражений безглуздістю різного роду догматів, яких дотримуються європейці. Фактично, Вольтер у повісті зображує сучасне суспільство очима дикуна, який сприймає дійсність вперше і дивується з усього, що бачить і чує. Такий принцип як один із поширених у літературі називається «очудненням». Його функція – підсилити різочу невідповідність між зовнішнім, показним, і дійсним станом речей (вказаний принцип зустрічаємо також у Г. Грімельсгаузена, Дж.Свіфта, пізніше Ф.Кafka та ін.). В очах Простодушного світ постає перевернутим з ніг на голову. Він ставить запитання, на які цивілізовані мешканці Сен-Мало не можуть дати відповіді. Однак і сам гурон в розумінні цивілізованих людей, у тому числі й читачів, очуднюється, виглядає комічним. Він розуміє все буквально, тож не раз потрапляє в безглузді ситуації (епізоди хрещення, обрізання, одруження тощо). Правда, таких випадків небагато у порівнянні з абсурдними проявами тогочасних порядків.

Надалі грайливий і поблажливий колорит оповіді уступає місце драматичній, а то й трагічній тональності. Природність та людяність суджень Простодушного вступають в конфлікт з умовностями цивілізованого суспільства. Він їде до Парижа, де безпосередньо стикається з великим світом. Гурон дізнається про розправи над гугенотами, осягає всю потворність релігійного фанатизму. Йому відкриваються такі дивні речі цивілізації, як свавілля суддів і чиновників різного рангу. Він ніяк не може потрапити на прийом до короля, бо для цього потрібно пройти нижчі шаблі влади. Чоловік натрапляє на різного роду перепони (як тут не згадати космічно віддалений від людей острів Лапуту у Свіфта!), зрештою, через донос опиняється в Бастилії. У полі зору автора – кричущі вади цивілізації, викривачем яких і постає гурон. Зіткнення природної людини з дійсністю виявляє антигуманний характер сучасного світу. І навіть благородне й високе піддається в ньому спотворенню. Так, щоб врятувати коханого, Сент-Ів змушена пожертвувати своєю честю. Виходить, що добродійність спричинює морального падіння. Зло закорінене в беззаконному суспільстві, яке штовхає чесних людей на злочини. У підтексті вчувається революційний меседж Вольтера щодо необхідності змін існуючого устрою.

Символом зіпсованої цивілізації постає у повісті в'язниця, де гурон знайомиться з янсеністом Гордоном. Цей епізод є ключовим у творі щодо суперечки Вольтера з Руссо. Якщо Простодушний – уособлення

природи, то Гордон – науки й наукового пізнання. Бачимо, що взаємне спілкування впливає на обох позитивно. Культура та освіченість Гордона допомагають розвивати благородні риси в гурона, який сам визнає, що перетворився з тварини на людину, а янсеніст під впливом Простодушного стає більш людяним, м'яким, звільняється від марнославства. Таким чином, на відміну від свого співвітчизника Ж.-Ж. Руссо, Вольтер висуває ідею гармонійного поєднання природності з культурним та освітнім прогресом. Він переконаний, що цивілізація, за умови її розумного влаштування, веде до загального блага. Зрештою, людство не має вибору, адже повсякчас має розвиватися і рухатися вперед.

Українською мовою повість «Кандід» у 1927 році переклав Валер'ян Підмогильний, а в 1955 р. вийшла редакція М. Терещенка. Інші твори Вольтера перекладали Л. Івченко, М. Рильський, Я. Кравець.

Самостійна робота:

1. Опрацювати статтю Б. Шалагінова «Література «просвітницького раціоналізму» у Франції» (Всесвітня література та культура. 2004. № 2. С. 40-46.).
2. Скласти послідовний план мандрів та пригод Кандіда в однойменній повісті Вольтера.
3. Визначити та проаналізувати основні положення філософії Г. Лейбніца, з якою Вольтер вступає в суперечку в повісті «Кандід».
4. Здійснити письмову характеристику провідних персонажів повісті «Кандід» як виразників певних ідей.

Питання для контролю:

- На які етапи ділять французьке Просвітництво?
- Хто такі енциклопедисти?
- Доведіть, що в образі Кандіда, його русі вперед Вольтер втілює філософську концепцію Дж. Лока.
- У чому суть і небезпечність концепції, яку проповідує Панглос?
- Доведіть, що в епізоді «аутодафе під час землетрусу у Лісабоні» Вольтер втілює філософію деїзму.
- Яке було враження в Кандіда, коли він зустрів Пакету і театинця у Венеції? Якою виявилася правда?
- Яку думку Вольтер прагнув донести читачам в епізоді з 6 королями?
- Які негативні риси тогочасної дійсності втілено в образі брата

Кунігунди?

- Яку думку Вольтер прагне донести читачам в епізоді з баранами, завантаженими «камінцями»?
- Яка життєва позиція Пококуранте?
- Хто і за яких обставин підштовхнув героїв повісті «Кандід» до думки про працю як найбільше благо?
- Які висновки зробив Кандід щодо людського життя після усіх пригод і поневірянь? Чим вони відрізняються від філософії Панглоса?
- Чия філософська концепція знаходить художнє втілення у повісті Вольтера «Простодушний»?

Теми рефератів:

1. Філософські погляди Вольтера та їх втілення в повісті «Кандід».
2. Свіфтівські мотиви в повісті «Кандід».
3. Філософська концепція Г. Лейбніца та її художня інтерпретація в повісті «Кандід».
4. Засудження релігійних догм у повістях «Кандід» та «Простодушний».
5. Критика руссоїзму в повісті «Простодушний».
6. Ідея творчої праці як головна думка повісті «Кандід».
7. Мовно-стильові особливості філософських повістей Вольтера.

Література:

Анисимов И. И. Французская классика со времен Рабле до Ромена Роллана. Статьи, очерки, портреты. М., 1977. 334 с.

Артамонов С.Д. Вольтер и его век. М., 1980. 220 с.

Гордон Л. С. О некоторых прототипах «Кандида» // Научн. доклады высшей школы. Филолог. науки. 1970. № 6. С. 27-36.

Єременко О. Поборник природних прав людини (Матеріали до вивчення повісті Вольтера «Простак», 9 кл.) // Всесвітня література. 1999. № 6. С. 39-40.

Коптілов В. Вольтер: Біографія-есе // Вітчизна. 1997. № 1-2. С. 107-121; № 3-4. С. 86-100; № 5-6. С. 85-108.

Кравець Я. Загадковий та незбагнений Вольтер // Вольтер. Кандід. Філософські повісті. Харків: Фоліо, 2011. С. 3-32.

Лімборський І. В. Вольтер і Україна // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. № 3. С. 48-50.

Лімборський І. «Природна людина» на рандеву з цивілізованими шахраями (Урок-аналіз повісті Вольтера «Простодушний») // Зарубіжна література в навчальн. закладах. 2000. № 10. С. 32-35.

Пасхарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского

романа 1690-1760 годов. Дніпропетровськ: Пороги, 1996. 269 с.

Шалагінов Б. Б. Література «просвітницького раціоналізму» у Франції // Всесвітня література та культура. 2004. № 2. С. 40-46.

Шалагінов Б. «Усе – на краще у цьому найкращому світі»? (про Вольтера) // Тижневик «ЗЛ». 2000. № 15. С. 1-2, 7-8.

ТЕМА 10

Творчість Дені Дідро

План

1. Дені Дідро як ідейний лідер французького Просвітництва на новому етапі його розвитку. Діяльність енциклопедистів.

2. Естетичні погляди Дідро. Дідро – один із фундаторів реалістичного методу у світовій літературі.

3. Ідейно-художні особливості філософських повістей «Небіж Рамо», «Жак-фаталіст».

4. Втілення в романі «Черниця» філософсько-естетичних поглядів Дідро.

- жанр твору, форма оповіді;

- образ Сюзанни як «природної людини»;

- алегоричний зміст образу монастиря;

- мова й стиль твору – експлікація способу мислення головної героїні роману.

Дені Дідро (1713–1784)

Видатний французький письменник, філософ-матеріаліст, драматург-новатор, автор філософських повістей і романів, теоретик літератури, фундатор реалістичного методу, організатор та редактор «Енциклопедії», яка стала надбанням усього його життя. Дідро відомий як запеклий противник церкви, переконливий атеїст, захисник та ідеолог середнього класу.

Д. Дідро народився в м. Лангре (провінція Шампань) у сім'ї майстра ножових хірургічних інструментів. З 11 років вчиться в єзуїтському коледжі в м. Лангре, де отримує ґрунтовну освіту. У 15 років вступає в Паризький янсеністський коледж Даркур (за деякими даними він одночасно вчився у коледжі Людовіка Великого). Цікавиться мовами, літературою, математикою, філософією. 1732 року за успіхи отримує звання магістра мистецтв. 1734-1744 роки – найважчий, водночас найбільш плідний період життя Дідро. Позбавлений опіки батьків через відмову стати священником, а пізніше юристом, він наполегливо займається літературою, математикою, зачитується творами Дж. Лока, І. Ньютона, Т. Гоббса, Б. Спінози. Особливе враження на Дідро справляють «Філософські листи» Вольтера, з яких він дізнається про демократичні

зрушення в Англії. У цей час письменник знайомиться з Ж.-Ж. Руссо, їх об'єднують спільні погляди, захоплення сенсуалістичною теорією Дж. Лока.

Із середини 40-х років Дідро береться за написання серйозних праць, у яких декларує власні світоглядні переконання, гармонійно поєднуючи в них філософський і художній дискурси. Назви студій промовляють самі за себе: «Принципи моральної філософії» (1745), «Філософські думки», «Прогулянка скептика» (1746), «Лист про сліпих у повчання зрячим», «Лист про глухих і німих для науки тим, хто чує і говорить» (1749) та ін. Праці, підписані різними псевдонімами, вражають своєю радикальністю та вільнодумством, водночас простотою і доступністю. Автор у них позиціонує себе як противник релігії і будь-якої ідеалістичної філософії: заперечує існування Бога, визнає лише пізнання через безпосередні відчуття, віддає їм перевагу перед абстрактними ідеями (мовляв, сліпий пальцями більше пізнає, ніж зрячий очима), основними категоріями пізнання вважає досвід і розум; одним із перших торкається питань діалектики, розуміє матерію в русі; особливу роль відводить моральному вдосконаленню людини; услід за вченням Лока «про природну людину» на перше місце ставить природну мудрість індивіда. Власне на основі концепції природного доброго начала людини Дідро вибудовує закони суспільного влаштування, суть яких – у добровільному об'єднанні особи і держави заради блага кожного члена суспільства. Правда, відстоюючи ідею республіки, мислитель не заперечує думку про освіченого монарха, який мав би оберігати щастя людей, їхній добробут.

Загалом, Дідро вірив у природне добре начало людини, мав великі сподівання, що під впливом доброго виховання й освіти людина зможе стати ідеальною, тобто такою, якою її запрограмувала сама природа. Він покладав неабиякі надії на буржуазне суспільство як таке, що надасть кожному право розвивати природні задатки. Ідеальна людина для Дідро – це людина Просвітництва, яка прагне до знань, самовдосконалення, пізнання світу, при цьому керується розумом. Саме такою постає головна героїня роману Дідро «Черниця» Сюзанна, яка є втіленням концепції природної людини, як її тлумачив письменник.

На базі філософських формуються й естетичні погляди Дідро, висловлені у статтях «Прекрасне» (1751 р., вміщена в енциклопедії), «Салони» (1750-1780), низці праць про драму, де виступає як теоретик цього роду літератури. Основна вимога Дідро – правдивість, наближення до природи. Він закладає підґрунтя реалістичного методу в літературі, виступає проти обмеженості класицизму та пишності рококо, вважає, що красиве не має еталонів, є відносним поняттям. Великої ваги надає характеру: показує вплив зовнішнього середовища на формування

характеру, зображує людину в русі й розвитку. Одним із перших письменник звертає увагу на описи побуту, навколишньої дійсності. Як теоретик міщанської драми він закликає митців звертатися до реальних конфліктів, правдиво змальовувати людей незнатного походження, їхній побут, моральні принципи. Правда, у власній творчості Дідро не зміг реалізувати наведені принципи у всій повноті. П'єси «Батько сімейства» (1751), «Позашлюбний син» (1757) не набули такого визнання, як, скажімо, прозові твори письменника.

У філософських романах і повістях, як от «Черниця» (1823), «Жак-фаталіст» (1773) та «Небіж Рамо» (1762, написана у формі діалогу, видана 1823 р.), Дідро виявив себе однаково філософом, письменником, психологом, спостережливою людиною, цікавим і дотепним оповідачем. Особливістю філософської прози є відсутність фантастичних чи казкових елементів, до яких широко вдавався його співвітчизник Вольтер.

Роман «*Черниця*» (написаний 1760, опублікований 1796) – яскрава ілюстрація філософських поглядів Дідро, зокрема його концепції природного права і природної людини. Заперечуючи монастирське життя, Дідро утверджує свободу особистості, право кожного на щастя. Філософський вектор є домінантним у творі, водночас наявні елементи соціально-побутового та психологічного жанрів, що зближує «Черницю» з традицією сентименталізму. Великий вплив на автора справили твори англійського письменника Семюела Річардсона, який вважається засновником жанру сентиментального роману.

Роман написано у формі сповіді Сюзанни Сімонен – дівчини з міщанської родини, яку батьки без її згоди віддають у монастир. Образ Сюзанни – у центрі твору, всі інші персонажі, конфлікти, проблеми розкриваються в міру причетності до них головної героїні. Основний конфлікт будується на протесті дівчини проти несправедливого рішення батьків, а відтак – нелюдських порядків у монастирях, які виступають у творі уособленням тиранії – всього, що стоїть на заваді людської свободи. Сюзанна втілює кращі людські якості, моральні чесноти й таланти, проте як незаконнонароджена дочка своєї матері позбавляється не лише приданого та опіки з боку батьків, а й звичайного людського щастя, яке, на думку Дідро, полягає в можливостях реалізувати природний потенціал. Натомість дві старші сестри – законні доньки – хоча й уступають їй у красі та вміннях, отримують все для повноцінного влаштування життя. Несправедливість долі Сюзанни підкреслена її ж словами: *«Я, безумовно, переважала своїх сестер розумом і зовнішністю, характером і талантами, але це засмучувало моїх батьків»*. Дідро устами оповідачки виступає проти порушення природної ієрархії – єдиної, яка може існувати на землі. В образі героїні він захищає інтереси всього третього класу, що

перебуває в статусі приниженого й пригніченого, позбавленого права розвивати власні задатки.

Сюзанна – молода й недосвідчена, вона не знає життя, їй нема з чим порівняти монастир, але перебування в ньому суперечить самій природі дівчини, зрештою, природі будь-якої людини, тому викликає протест. Прагнення героїні бути вільною мотивоване фразою: «*Я з цим народилася*». Суспільна активність Сюзанни – це також, на думку Дідро, голос природи, адже кожному призначено жити в середовищі організованих людей. Таким чином, у романі автор переконливо доводить, що суспільство має розбудовуватись згідно з природними законами, закони релігії, навпаки, суперечать нормам співжиття і самій природі.

Одним із найвизначніших перекладачів Дені Дідро українською мовою був Валер'ян Підмогильний. Твори письменника виходили також у перекладах В. Мухіна, Є. Старинкевича, І. Ковтунова, М. Іванова, Ю. Назаренка, М. Терещенка, І. Кошелівця.

Самостійна робота:

1. Опрацювати трактат Д. Дідро «Лист про сліпих у повчання зрячим» (<http://philosophy.ru/library/diderot/01/00.html>).
2. Виписати цитати з роману «Черниця», які ілюструють філософську концепцію Дідро.
3. Здійснити порівняльний аналіз художніх особливостей філософських повістей Вольтера й Д. Дідро.

Питання для контролю:

- Що є основою пізнання дійсності, згідно з Д. Дідро?
- Чому, на переконання письменника, сліпий здатний краще пізнати світ, ніж зрячий?
- Як Д. Дідро інтерпретує поняття «природної людини»?
- Чію філософську доктрину наслідує письменник?
- Які риси Сюзанни в романі «Черниця» доводять, що в її образі письменник втілює концепцію «природної людини»?
- У чому полягає філософсько-світоглядне наповнення роману «Черниця»?
- Визначте риси реалістичної естетики у творі «Черниця».
- У чому полягає різниця між творчою манерою Д. Дідро і Вольтера?

Теми рефератів:

1. Реалістичні тенденції в романі Д. Дідро «Черниця».
2. Образ Сюзанни Сімонен – втілення концепції «природної люди-

ни» Д. Дідро.

3. Проблема релігії та віри в романі Д. Дідро «Черниця».
4. Суспільна дійсність у творі.

Література:

Бычко И. Дени Дидро // Дени Дидро. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хазяин. К., 1986. С. 3-27.

Гачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро. М., 1961. 188 с.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Французька література XVIII ст. Вольтер, Д. Дідро // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 106-125.

Другач Т. Б. Дени Дидро. М., 1986. 190 с.

Этетика Дидро и современность / Отв. редактор В. П. Шестаков. М., 1989. 334 с.

Момджян Х. Н. Дидро // Момджян Х. Н. Французское Просвещение XVIII в. Очерки. М., 1983. С. 173-225.

Дени Дидро // Писатели Франции. Сост. Е. Эткин. М., 1964. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/pisатели-francii/index.htm>

Дідро Дені. Жак-Фаталіст [Текст]: збірник творів / пер. В. Підмогильний; авт. передм. Н. Є. Косенко. Х. : Фоліо, 2007. 447 с.

ТЕМА 11

Традиції та новаторство драматургії П'єра де Бомарше

План

1. *Розвиток французького театру XVIII ст.*
2. *Формування світогляду та естетичних принципів Бомарше.*
3. *Перші творчі проби комедіографа, сатиричний зміст «Мемуарів».*
4. *Бомарше – автор трилогії про Фігаро. Бомарше і Мольєр.*
5. *П'єса «Шаний день, або одруження Фігаро» – вершина творчості драматурга. Жанрові особливості, основний конфлікт комедії.*
6. *Характеристика персонажів твору:*
 - *втілення в образі Фігаро рис людини нового часу;*
 - *граф Альмавіва як представник старого режиму;*
 - *сатиричне змалювання судочинства в образах Бридуазона, Дубльмена, Бартоло.*
7. *Засоби вираження комічного в п'єсі (жарти, каламбури, дотепи, пародія тощо).*

П'єр Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799)

Публіцист і драматург-новатор, комедіограф, послідовник Мольєра у розвитку комедійного мистецтва. Творчість Бомарше припадає на третій період розвитку Французького Просвітництва – переддень Французької революції (кінець правління Людовіка XV та роки правління Людовіка XVI), прихід якої знаменувала його славнозвісна трилогія про Фігаро.

Народився письменник у сім'ї годинникаря. Продовжуючи справу батька, винайшов спосіб удосконалення механічних годинників, завдяки чому досягнув визнання, слави та багатства, зміг купити посаду дворянина й секретаря короля. Був особистим годинникарем Людовіка XV та відомою особою при королівському дворі. У цьому статусі ініціював чимало важливих торговельних і фінансових операцій. Як літератор став відомий завдяки публіцистичній праці «Мемуари» («Чотири мемуари для ознайомлення зі справою П'єра Карона де Бомарше» (1773-1774)), яку написав на основі власного життєвого досвіду. У «Мемуарах» автор не лише представив своїх супротивників у комічному ключі, а й загалом піддав нищівній критиці тогочасне судочинство, засноване на підкупах та фальсифікаціях.

Вершиною творчості Бомарше є п'єса-трилогія про заповзятливого та кмітливого слугу Фігаро: «Севільський цирульник» (1775) «Шалений день, або Одруження Фігаро» (1780), «Злочинна мати, або Другий Тартюф» (1792). Спираючись на здобутки жанру комедії, Бомарше створює новий її підвид – комедію суспільно-політичну. Щодо підходу до сатиричного зображення дійсності, він продовжує традиції Мольєра, в основі творчості якого принцип – «розважаючи, повчай». Як і Мольєр, автор трилогії про Фігаро наповнює дію п'єс жвавістю, дотепністю, народністю, реалістичними сценами; використовує елементи таких жанрових підвидів комедії, як фарс, комедія масок, комедія звичаїв, комедія інтриги.

Разом із тим, П'єр Бомарше вдосконалює здобутки свого талановитого земляка. Його творчість – новий етап у розвитку комедійного мистецтва. Різниця творчих принципів драматургів полягає у наступному:

- Якщо Мольєр викриває окремі суспільні та людські вади (скупість, лицемірство, обмеженість тощо), то Бомарше насмілюється критикувати політичний режим загалом, при цьому повчальність приховує за карнавальністю та феєричністю постановок. Із цього приводу в передмові до комедії «Одруження Фігаро» автор пише: «Замість того, щоб засудити якийсь один характер, щоб озброїти проти автора лише один стан ворогів, він вибрав спосіб вільної побудови комедії, склав

такий план, який дав би можливість піддати критиці весь суспільний лад».

- На відміну від Мольєра, Бомарше ігнорує принципи класицизму: у комедіях декілька сюжетних ліній, велика кількість персонажів, композиція ускладнена інтригами, колізіями. Окрім того, автор збагачує п'єси розлогими ремарками та передмовами.
- У Мольєра слуга виконує допоміжну роль. Хоча він і виступає носієм здорового глузду у п'єсах, проте не є головним персонажем. Натомість у Бомарше слуга поєднує ці функції. Він – у центрі комедій, є активний і діяльний, висловлює авторські погляди, фактично, постає протагоністом і резонером в одній особі.
- Для комедій Бомарше характерний глибокий психологізм, герої діляться внутрішніми переживаннями, що зближує трилогію про Фігаро з жанром міщанської драми.

Неабиякий вплив на п'єси Бомарше справила іспанська комедія. Так, деякі мотиви й формальні ознаки його комедій безпосередньо підказані іспанською літературою (тип пажа Керубіно). Саме в Іспанії виникла любовна комедія, заснована на заплутаній інтризі та непорозуміннях, а також тип хитрого й винахідливого слуги. Недаремно дія в комедіях Бомарше з цензурних міркувань відбувається в Іспанії, що дало змогу в замаскованій формі зобразити аморальні звичаї феодальної Франції XVIII ст.

Основний конфлікт комедії *«Одруження Фігаро»* – між порядками й звичаями феодальної дійсності та природним правом людини на щастя, свободу, самореалізацію. У центрі комедії – розумний, кмітливий слуга Фігаро (типовий міщанин), який протистоїть своєму господарю графові Альмавіва. Фігаро – втілення розуму й природних прагнень, рішуча й діяльна людина – веде боротьбу проти сваволі графа, а точніше, феодального права «першої ночі». Ця боротьба переростає у протест проти всього феодального режиму. Важливо, що вади графа автор пояснює не його зіпсутістю, а мораллю того часу, згідно з якою поведінка Альмавіви вважалася нормальним явищем. У передмові автор зазначає: «Зіпсута його натура не повинна нічого відбирати від доброго тону його манер. У звичаях того часу знатні особи трактували як жарт будь-які любовні інтрижки». Не дивно, що навіть сама Сюзанна, розповідаючи про це Фігаро, невинно зауважує: «Ти ж знаєш, яке це миле право».

Дослідник творчості Бомарше Ф. Грандель подає таку схему

персонажів п'єси: Фігаро і Бомарше – це один персонаж; Альмавіва – все суспільство, абсолютна монархія; Бартоло, Базіль, Бридуазон – свита короля, його лакеї; Розіна та Сюзанна – власність. Бомарше (Фігаро) вірно служить королю, коли його вчинки справедливі, і бореться з ним, коли той вдається до деспотичних методів.

І справді, в образі Фігаро неважко розпізнати самого Бомарше, якому не раз приходилося відстоювати власну гідність у боротьбі з чиновниками найвищого рангу. Автор наділяє свого героя проникливістю, сміливістю, кмітливістю – рисами, які необхідні не лише для виявлення зла, а і його відвертого називання. Фігаро робить це в дотепній формі. Він глузує із суспільства, з людей, їхніх вад, водночас і з себе самого, з власних поразок. У цьому сила й перевага Фігаро та перевага класу, який він уособлює. Водночас він мудрий і розсудливий, має тверезий погляд на життя. З уст простолюдина часто линуть розумні поради, він проголошує загальновідомі моральні принципи, до прикладу: *«Я вірю, що коли вельможа не робить нам лиха, то й це вже добре»*; *«Найбільш винні – найменш великодушні»*; *«Дотримуй слова, і ти будеш прекрасним винятком серед звичайних жінок»* тощо.

У відповідь на несправедливість чи обман Фігаро пускає в хід іронію, насмішки, каламбури тощо, чим ставить своїх опонентів, а передусім графа, у доволі безглузді ситуації. Ось як, наприклад, він відхиляє докори свого господаря:

Граф: *Чому це у всьому, що ти робиш, завжди є щось непевне?*

Фігаро: *Коли шукаєш у людях чогось лихого, то завжди знаходиш.*

Граф: *Репутація твоя препогана!*

Фігаро: *А якщо я кращий за неї? Чи багато є панів, що могли б сказати про себе те саме?*

У відомому монолозі Фігаро зводить нанівець достоїнства графа, а з ним і всієї аристократичної братії: *«Що ви великий пан, то гадаєте собі, що й великий геній!.. Шляхетність, багатство, ранг, становище; усе це робить таким гордим! Що ви вчинили для того, щоб мати те все добро? Ви завдали собі труду народитися і нічого більше; в іншій – людина доволі звичайна!»*. Коли, зрештою, Фігаро вдається рішуче протидіяти намірам Альмавіви, граф ініціює проти слуги судову справу, рішення якої залежить від того ж таки графа.

Сцена суду – одне з найбільших творчих досягнень Бомарше, де в комічно-сатиричному світлі автор показує обмеженість, продажність і непрофесійність судових чиновників. Так, в образі судді Бридуазона,

який має ваду заїкання, Бомарше викриває невідповідність людської сутності судді його суспільній функції. Найімовірніше, чоловік купив цю посаду.

Промовистим є ім'я секретаря Дубльмена (дві руки), що натякає на його вроджену схильність до хабарництва:

Бридуазон: *Ти бачив мого помічника? Хороший малий!*

Фігаро: *Дубльмена, секретаря суду?*

Бридуазон: *Так, він свого не упустиць.*

Фігаро: *Яке там упустиць, так прямо обидві лапи і запускає.*

З особливою силою звучить сповнений глибокого психологізму монолог Фігаро в останньому акті, де він розповідає про свою складну долю, аналізує вчинки, робить узагальнення. Переживши різні випробування й незгоди, він доходить висновку про злочинність тогочасного феодально-аристократичного укладу, де чесному й працьовитому чоловікові немає місця. У голосі Фігаро чується бунтівний голос людини, готової повстати проти суспільної системи, заснованої на брехні, підкупках і зрадах. Можна говорити про революційність п'єси, яку Наполеон справедливо назве пізніше «революцією в дії».

Великим творчим здобутком Бомарше-комедіографа, безсумнівно, є використання широкого арсеналу мовних прийомів і засобів, як от гри слів, дотепних діалогів, антитез, словесних дискусій тощо. Власне, «розумна веселість» комедії відповідає її завданню – створити на сцені свято, карнавал, водночас у ненав'язливій формі викрити суспільні вади. Саме завдяки цьому комедія до тепер має велику популярність, не сходить із театральних сцен світу.

Самостійна робота:

1. Опрацювати «Передмову» П. Бомарше до комедії «Одруження Фігаро».
2. Виписати афоризми, парадоксальні звороти, приклади гри слів, у яких звучить критика феодальної дійсності.
3. Здійснити порівняльний аналіз комедій Мольєра і Бомарше.

Питання для контролю:

- У чому полягає автобіографічна основа образу Фігаро?
- На які групи автор ділить персонажів у трилогії про Фігаро?
- Який конфлікт комедії «Одруження Фігаро»? Хто з персонажів його втілює?
- Яка роль у трилогії відводиться образу слуги?

- Які революційні ідеї висловлює Фігаро у своєму монолозі?
- Які професії опанував Фігаро у своєму житті?
- Доведіть, що образ графа Альмавіви є уособленням тогочасних порядків феодальної Франції.
- Які прийоми та засоби автор використовує для викриття вад представників феодально-аристократичної верхівки?

Теми рефератів:

1. Драматургія Франції другої половини XVIII ст.
2. Традиції іспанської комедії у п'єсі «Шалений день, або Одруження Фігаро».
3. Жанрова своєрідність комедій П. де Бомарше.
4. Функціональність комічного у п'єсі «Одруження Фігаро».
5. Традиції Мольєра у творчості П. де Бомарше.

Література:

Грандель Ф. Бомарше: [Пер. с фр.]. М., 1985. 398 с.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Діяльність Ж.-Ж. Руссо і П. Бомарше // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття: навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 126-143.

Лещинская Г. И. Пьер Огюстен Карон де Бомарше. Библиографический указатель / сост. и автор вступит. статьи Г. И. Лещинская. М., 1980. 168 с.

Назарець В. «Яка все ж таки у мене дивна доля» (Творчий шлях Бомарше) // Зарубіжна література в навч. закладах. 1999. № 11. С. 51-54.

Пути развития французской драматургии конца XVIII – начала XIX веков. Киев-Одесса, 1978. С. 5-15.

Тураев С. В. Литературное движение во Франции второй половины XVIII в. // История всемирной литературы: в 9 т. М., 1988. Т. 5. С. 113-119.

Штейн А. А. Бессмертный Фигаро [Бомарше] // Штейн А. А. На вершинах мировой литературы. М., 1977. С. 224-268.

ТЕМА 12

Німецьке Просвітництво

Творчість Готгольда-Ефраїма Лессінга

План

1. *Своєрідність розвитку та характер Просвітництва в Німеччині. Періодизація розвитку літератури XVIII ст.*
2. *Основні віхи творчості Г.-Е. Лессінга.*
3. *Лессінг як критик і теоретик драми (праця «Гамбурзька драма-тургія»).*
4. *Трагедія «Емілія Галотті» – одна з вершинних драм німецької літератури XVIII ст.*

- *антична основа сюжету драми і німецька дійсність XVIII ст.*
- *жанрове новаторство п'єси, просвітницький характер конфлікту;*
- *характеристика провідних персонажів твору. Втілення в образі Емілії концепції трагічного героя Лессінга.*

5. *Значення творчості Лессінга для розвитку німецької літератури XVIII ст.*

Література німецького Просвітництва

У XVIII ст. культурне життя на німецьких землях, які налічували понад 300 держав, мало регіональний характер. Така роздробленість країни заважала консолідації інтелектуальних сил та формуванню національної культури. Найбільшими за розмірами були королівства й великі князівства (курфюршества), як от: Пруссія, Австрія, Баварія, Саксонія, Кельн, Трір, Майнц, Пфальц. Панівне становище серед усіх держав імперії посідала Пруссія (столиця у м. Берліні), де вперше в Європі була створена регулярна армія. Культурні осередки виникали при дворах інших князівств. Слід відзначити герцогство Саксонію, її столицю Дрезден, де відбувались пишні вистави, у Дрезденській художній галереї було зібрано велику кількість картин. Вирізнялись і такі центри, як Гамбург, Кенігсберг (місце проживання І. Канта), Галле (там знаходився відомий університет), Берлін (з ініціативи Лейбніца у 1700 році тут засновано Берлінську Академію). У другій половині століття чільне місце в культурному житті країни займає Веймар (столиця Саксен-Веймарського герцогства), де розгорталася діяльність Х. Віланда, Й. Гердера, Й.-В. Гете, Ф. Шиллера.

Як і інші європейські країни, у XVIII ст. Німеччина вступила в добу Просвітництва. Якщо в Англії просвітницькі ідеї сприяли здійсненню економічного перевороту, у Франції – політичного, то в Німеччині відбувся підйом філософської думки. Вирішення соціальних та економічних проблем в тогочасних умовах видавалось нереальним. Німецьке Просвітництво не було наслідком буржуазної революції і не готувало її. Просвітницький рух тут мав яскраво виражений національний характер та спрямовував зусилля на зміцнення національної й державної єдності країни.

Біля витоків німецького Просвітництва стояв Готфрід Лейбніц (1646-1716) – філософ, дипломат, вчений енциклопедичних інтересів. Саме він став організатором національної науки, заснувавши Берлінську Академію наук, перед якою поставив завдання вироблення норм літературної німецької мови, а також вивчення німецької історії.

Періодизація німецького Просвітництва:

I період – 10-30 роки: передумови розвитку Просвітництва. Німецьке письменство загалом має епігонський характер, наслідуючи літературні тенденції, що йшли з інших країн, зокрема Франції та Англії. Ключовою визначається дидактична функція мистецтва, пропагована французькими класицистами. Розвивається журналістика, частково драма.

Визначальним явищем цього етапу є діяльність вченого-філософа Йоганна Готшеда (1700–1766) – борця за національну літературу й театр. Йому належить заслуга в здійсненні реформи німецької мови, її очищенні від простонародних елементів та формуванні літературної мовної норми, заснованої на верхньосаксонському діалекті. Як категоричний поборник виховної місії мистецтва Готшед з часом перетворюється на літературного диктатора, проти ідей якого категорично виступить Г.-Е. Лессінг.

II період – 40-60 роки: раннє Просвітництво. Роки радикальної боротьби з пережитками класицизму, утвердження національного елементу в літературі, зародження сентименталізму. Про себе заявляють такі письменники, як Фрідріх Клопшток, Христоф Віланд, Готгольд Лессінг. Розвиваються різні жанри: ода, поема, трагедія, комедія, роман, байка.

Початок періоду тісно пов'язаний із творчістю Фрідріха Клопштока (1724–1803), якого німці вважають першим класиком німецької літератури. Клопшток писав оди, лірико-драматичні поеми, славу та визнання здобув завдяки епічній poemі «Мессіада» (1773), створеній за біблійними мотивами. У своїй творчості письменник тяжів до сентименталізму, містицизму, великого значення надавав почуттям, натхненню, поетичній уяві.

Знаковою постаттю доби раннього Просвітництва є Христоф Віланд (1733–1813) – поет і прозаїк, один із найбільш вишуканих стилістів часу. Віланд проклав шлях просвітницькому роману, ставши першим видатним прозаїком Німеччини після Г. Гріммельсгаузена («Агатон», 1794; «Абдеритяни», 1780 та ін.). Відомий як автор передромантичних поем (казкова епопея у віршах «Оберон») та поетичних казок, вважається фундатором цього жанру в Німеччині. Тяжів до орнаментального і пишного стилю рококо, вдавався до фантастики. Віланду належить пріоритет у відродженні спадщини Шекспіра – він відтворив німецькою 22 п'єси англійського драматурга, що мало неабияке значення для розвитку національного театру.

Найбільш визначне явище 50-60-х років – творчість засновника класичної німецької літератури *Готгольда Еффраїма Лессінга* (1729–1781), який виявив себе як поет, драматург, байкар, публіцист, критик, філософ, теоретик мистецтва, суспільний діяч. Лессінг є автором

перших міщанських драм, серед яких «Міс Сара Сампсон» (1755), комедія «Мінна фон Барнгельм» (1767), трагедія «Емілія Галотті» (1772).

У відомому трактаті «Лаокоон, або про межі живопису та мистецтва» (1766) Лессінг, аналізуючи відмінності між мистецтвом живопису та поезії, утверджує принципи нової реалістичної естетики, вимагає наближення літератури до реального життя з його колізіями, суперечностями, динамікою, проголошує ідею руху в літературі (за взірць бере античну скульптурну групу «Смерть Лаокоона та його синів»). «Лаокоон» мав велике історичне значення для розвитку національної літератури, висуває Лессінга в ряди критиків європейського рівня. Вершиною естетичної думки письменника є трактат «Гамбурзька драматургія» (1767–1769), де він виступає як театральний критик і теоретик міщанської драми, відмінної від класицистичної. «Гамбурзька драматургія» до сьогодні залишається найбільш видатним твором у питаннях теорії драми.

III період – 70-і роки: розквіт німецького Просвітництва, розвиток руху «Буря і натиск».

Після Семирічної війни (1756–1763) в німецьку літературу вливається нове покоління творчої молоді, представники якої проголошують ідеї бунту й протесту, заперечують наслідування нормативної естетики, утверджують свободу творчості.

До знакових явищ періоду належать:

- діяльність Й. Гердера;
- поширення руху «Буря і натиск»;
- початок творчості Й.-В. Гете і Ф. Шиллера;
- утвердження німецької класичної ідеалістичної філософії І. Канта і Й. Фіхте.

Новаторські тенденції яскравого увиразнення набули у працях **Йоганна Гердера (1744–1803)** – філолога, фольклориста, публіциста, історіософа, який увів принципи історизму та народності, звернувши увагу німецьких митців на фольклор та просторіччя як основне джерело оновлення літературної мови. У трактаті «Про походження мови» (1770) автор підкреслював, що мова відбиває розвиток мислення: «Кожна нація говорить так, як мислить, і мислить так, як говорить». Одним із перших західних філософів Гердер зацікавився слов'янськими культурами. До цього його спонукало вивчення історії Пруссії, яка раніше була заселена слов'янськими племенами. У праці «Щоденник моєї подорожі за 1769 рік» є згадки про Україну: «Україна стане новою Грецією. Чарівне небо, що розкинулось над цим народом, його веселий характер, музичність, родючі лани коли-небудь

прокинуться від сну. Із багатьох милих, диких народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація».

Й. Гердер став теоретиком руху «Буря і натиск», підтримував особисті стосунки з буремними геніями, його єднала дружба з Гете, який починав як шпюрмер. За ініціативою Гердера в 1773 році вийшов збірник трьох авторів «Про німецький дух та мистецтво», що став теоретичним маніфестом напрямку. Видання містило пісні давніх народів, статті Гердера про Оссіана, Шекспіра, а також праці «Про німецьку архітектуру» Й.-В. Гете та «Роздуми про давні німецькі історії» Ю. Міозера. У теоретичних дослідженнях Гердер відмовляється від загальноприйнятої серед просвітників ідеї «наслідування природи», вважає, що поет не відтворює природу, а створює щось нове, спираючись на власне розуміння й бачення світу. Поетична суб'єктивність, за Гердером, є вищою цінністю мистецтва. Вчений заперечує будь-які правила й поезики, зразки для наслідування, єдиним критерієм творчості проголошує повноту самовираження, утверджує провідну роль авторського начала в мистецтві.

Рух «Буря і натиск» охоплює 70-і – початок 80-х років. Назва пов'язана з однойменною драмою Ф.-М. Клінгера, написаною 1776 року. На початку 70-х років у Страсбурзі утворилась співдружність творчо обдарованої студентської молоді «Рейнська спілка», в якій вирізнялись Й.-В. Гете, Я. Ленц, Ф.-М. Клінгер, Г. Вагнер, В. Гайнзе, Й. Гердер. Вони зверталися до різних жанрів, але перевагу надавали драматургії. Своїм кумиром молоді митці вважали В. Шекспіра. Аналогічна співдружність сформувалася в Геттінгемі, де найталановитішими членами гуртка були І. Фосс, Л.-Г. Гьольті, брати Штільберги, Г. Бюргер. Вони віддавали перевагу поезії, схилилися перед творчістю свого молодшого побратима по перу Ф. Клопштока. Саме за назвою оди поета «Пагорб і Гай» гурток отримав назву «Союз Гаю». Обидві групи були віддані національній ідеї, захоплювалися філософськими концепціями Ж.-Ж. Руссо.

Як цілісне явище *«шпюрмерство»* було виявом європейського *сентименталізму на німецькому ґрунті*, проте свій протест виражало в активній, переважно гнівній формі, на відміну від споглядальної в сентименталістів.

Новаторство представників руху:

- виступили проти тиранії та соціальної нерівності;
- проголошували духовну свободу «маленької людини», її звільнення від панівної дворянської моралі;
- утверджували моральні цінності нижчих соціальних верств, які не мали дворянського статусу, але володіли благородною душею;

- наслідуючи висунуті Гердером принципи історизму й народності в мистецтві, прагнули оновити німецьку літературу засобами народної мови.

Буремні генії надавали перевагу поезії та драматургії, хоча практикували й романи. Головним жанром руху стала *штюрмерська драма*, яка генетично споріднена з міщанською (див. про міщанську драму в оглядовій лекції «Епоха Просвітництва»), проте вирізняється залученням політичного аспекту. Штюрмерську драму характеризує гнівний пафос заперечення, спрямований проти беззаконня феодального суспільства. Протагоніст твору наділений виключними рисами: це одинак-індивідуаліст, конфліктує із суспільством, але переважно гине в нерівній боротьбі. До «штюрмерських драм» належать «Розбійники», «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Гец фон Берліхінген» Й.-В. Гете, «Гофмейстер» Я. Ленца, «Княжа могила» Х. Шубарта та ін.

Штюрмерство було не лише літературною позицією, а й стилем життя. Прибічники руху демонстрували своє неприйняття показного «здорового глузду», моральної безвідповідальності, розбещеності аристократії, виражали своє заступництво за «маленьку людину». Демонстративною була й сама поведінка геніїв. Поети «Гаю», наприклад, влаштовували ритуальні пиятики на честь Клопштока й Руссо, топтали книжки їхніх літературних супротивників.

Такий різко виражений бунтівничий рух у літературі не міг існувати довго. Десь на початок 80-х років він себе повністю вичерпав. Проте ця коротка доба мала велике значення для оновлення та розвитку німецького мистецтва, його звільнення від догматичних правил.

Досвід штюрмерів у 90-х роках буде підхоплений німецькими романтиками.

IV період – 90-і роки: розвиток «веймарського класицизму» - напряму, який представлений творчістю Ф. Шиллера та Й.-В. Гете. Розчарувавшись у бунтарстві штюрмерського періоду, митці вбачали ідеал гармонійного суспільства у мистецтві та красі – лише краса (а не бунт), на їх думку, могла врятувати людство (передусім німців) від вульгарної дійсності. Еталоном довершеності для них було давньогрецьке мистецтво. Веймарські класики відкинули характерне для французьких класицистів наслідування готових зразків, натомість висунули ідею міфотворчості, тобто творення нового світу засобами мистецтва, мета якого, зі слів Ф. Шиллера, – «у кожній індивідуальній людині» розкрити «чисту ідеальну людину». Поетика та естетика напряму позначена більшою творчою свободою та розкутістю,

відсутністю категоричності у дотриманні нормативів. Разом із тим, поняття розуму залишалося панівним і визначальним. Герой міг належати до будь-якого класу. Він не бунтівник, проте сильна й волева особистість із незламним духом. Розкриваючись у духовно-етичній сфері, він знаходить шлях до розумного вирішення суспільних проблем. Яскравими взірцями на пряму є трагедії «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торкवादо Тассо» (1790), епічна поема «Герман і Доротей» (1798), сцени з другої частини «Фауста» Гете, а також драми «Дон Карлос» (1787) і «Валленштайн» (1799) Ф. Шиллера.

Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781)

Видатний німецький просвітител, поет і драматург, критик, теоретик літератури, мислитель, фундатор реалістичного методу, борець за національне мистецтво, засновник класичної німецької літератури. Своєю невпинною діяльністю Лессінг заклав міцне підґрунтя, на якому, зі слів І. Франка, вирости «і Гердер, і Гете, і Шиллер».

Народився письменник у Саксонії (містечко Каменц) в сім'ї пастора – освіченої людини, знавця декількох мов. Спочатку Готгольд навчався в княжій школі (духовному училищі), а 1746 року вступив на теологічний факультет Лейпцизького університету. Через два роки, не бажаючи пов'язувати своє життя з богословською кар'єрою, він переходить на медичний факультет. Завершує навчання 1752 року в Берліні, де отримує ступінь «магістра вільних наук».

На той час Лейпциг – столиця Саксонії – один із найбільших культурних центрів Німеччини. Тут вирує літературне й театральне життя. Лессінг часто відвідує театр, де знайомиться з трупю відомої актриси Кароліни Нейбер. Згодом ставить свою першу самостійну комедію «Молодий учений» (1748). У Лейпцигу письменник пробує себе і в інших жанрах. У його творчому арсеналі оди, епіграми, пісні, комедії.

У листопаді 1748 року через банкрутство трупи Лессінг переїжджає в Берлін, де професійно займається журналістикою і літературою, активно поширюючи ідеї англійських та французьких просвітителів. Уже на початку своєї творчої діяльності він виявляє себе як поет, прозаїк, драматург, критик, журналіст, перекладач. За короткий період письменник створює понад 400 статей різного характеру. У 1753–1755 роках виходить перше зібрання творів Лессінга, він стає відомим у літературних і читацьких колах. У ранніх творах увиразнюються естетичні, суспільно-політичні та філософські погляди письменника:

протест проти монархічно-феодального режиму, проголошення ідеї національної єдності Німеччини, заперечення віджилих класицистичних прийомів, утвердження мистецтва, наближеного до реальної природи тощо.

У 50-х роках Лессінг вдається також до жанру байки. Полемізуючи зі своїм молодшим співвітчизником Лафонтеном, письменник створює власну теорію цього жанру. Він визнає його дидактичний характер, разом із тим, заперечує інакомовність та алегорію, які породжують подвійні сенси. Натомість байка, на його думку, має прямо вказувати на людські й суспільні вади. Особливість байок Лессінга полягає в тому, що вони написані у прозовій формі та не містять народного гумору й народної мови. Можливо, із цих причин він як байкар не зміг перевершити свого талановитого попередника.

У 1755 році виходить у світ п'єса Лессінга «Міс Сара Сампсон», яка є першою міщанською драмою в німецькій літературі. Їй передувала праця «Міркування про сльозливу і зворушливу драму» (1754), у якій автор подав теоретичне обґрунтування нового драматичного жанру. У своїх пошуках Лессінг спирається на досвід англійських письменників, зокрема Дж. Ліло (п'єса «Лондонський купець», 1731) та С. Річардсона (романи «Памела» та «Клариса»), які у своїх творах змальовують щоденне життя міщан, акцентуючи на їхніх високих моральних принципах і чеснотах. Не дивно, що дія трагедії «Міс Сара Сампсон» також відбувається в Англії. У її центрі – незнатні люди, показані у звичайних побутових ситуаціях.

П'єса розповідає про трагічну долю дівчини з міщанської сім'ї Сари Сампсон, яку зваблює збіднілий дворянин, ловелас і гульвіса Меллефонт. Проти волі батька дівчина покидає рідний дім і відправляється з коханим в інше місто. Однак Меллефонт зволікає з одруженням. З одного боку, він боїться втратити свободу, з другого – його бентежить низький соціальний статус Сари. До того ж, у їхні стосунки втручається попередня коханка Меллефонта – Марвуд, яка робить усе, щоб повернути собі втрачену любов. Принижена й ображена, вона отрує Сару, а Меллефонт у відчаї заколює себе ножем. Перед смертю Сара великодушно пробачає своїх кривдників, отримуючи над ними моральну перемогу. На прикладі образу Сари автор демонструє духовну та моральну вищість представників середнього класу над аристократами.

60-і роки – найбільш плідний період у творчій діяльності Лессінга. Він стає членом-кореспондентом Берлінської Академії наук. Правда, за чотири дні до цієї звістки письменник виїжджає з Берліна у Бреславль

(Вроцлав), де займає пост секретаря губернатора Сілезії. Там має змогу більше часу приділити літературній діяльності.

У 1766 році виходить у світ перша частина відомого трактату Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису та поезії», який вважається одним із найбільш визначних явищ літературно-естетичної думки XVIII ст. Аналізуючи відмінності між мистецтвом живопису та поезії, або візуальним та звуковим, Лессінг у праці утверджує принципи нової реалістичної естетики, висуває вимоги наближення літератури до реального життя з його колізіями, суперечностями, динамікою. Найвищою формою прекрасного він оголошує людину в її вільному духовному та фізичному розвитку, гармонійному поєднанні героїчного і звичайного.

Великим творчим досягненням цього періоду є комедія «Мінна фон Барнгельм, або Солдатське щастя» (1767), задум якої виник в автора у Бреславлі під впливом подій Семилітньої війни. Це перша п'єса, написана на німецькому ґрунті. В основі трагедії – реальний факт звільнення після війни в запас офіцерів недворянського походження та позбавлення їх грошових виплат. Спираючись на історичні події, автор у трагедії засуджує деспотичний і мілітаристський характер військово-поліцейського пруського режиму, закликає до політичного й духовного об'єднання Німеччини (головні персонажі перебувають з різних боків барикад: Телльгайм – із Пруссії, Мінна – із Саксонії).

Герой комедії – майор Телльгайм – є офіцером пруської армії. Після захоплення Тюрінгії він отримує наказ зібрати з жителів данину (контрибуцію). Як гуманна й шляхетна людина майор встановлює мінімальні суми. Ба більше, він вносить у казну власні гроші з тією умовою, що їх після укладення миру повернуть. Натомість уряд висуває Телльгайму звинувачення у змові з ворогом та порушенні службового обов'язку. Незважаючи на поранення та бойові заслуги, він разом з іншими офіцерами опиняється на вулиці.

Благородний вчинок Телльгайма неабияк вражає молоду аристократку, мешканку Саксонії Мінну фон Барнгельм. Вона закохується в майора та готова вийти за нього заміж. Однак Телльгайм вважає себе негідним руки Мінни, адже позбавлений будь-яких засобів для існування. У Телльгайма як офіцера загострене почуття честі, він є людиною високих моральних принципів, але його впертість та прямолінійність створюють подекуди комічний ефект. Зрештою, завдяки жіночій кмітливості, ясному розумові та мужності, Мінна добивається згоди Телльгайма на шлюб. Якраз у цей момент приходять лист від короля про зняття з майора всіх підозр та

припинення слідства. Попри штучне втручання правителя, автор переконливо доводить, що солдатське щастя – не в милості короля, а в коханні відданої людини.

Одним із з найбільших творчих досягнень Лессінга є образ Мінни, яка нагадує повнокровних шекспірівських героїнь. Мінна постає перед нами і аристократкою, і звичайною жінкою. Вона буває по-жіночому грайливою, подекуди примхливою, водночас є розважною та гордою. Саме образ Мінни у значній мірі сприяв величезному успіху трагедії, яку Гете відніс до «яскравих метеорів» німецької літератури.

1767 року Лессінг переїжджає з Берліна в Гамбург. Там стає постійним літературним співробітником і консультантом Гамбурзького театру, який був задуманий як перший постійний національний театр Німеччини. На жаль, цей план не вдалося втілити в життя, однак за короткий період існування театру Лессінг створює працю *«Гамбурзька драматургія» (1769)*, у якій виступає театральним критиком і теоретиком драми. У праці він чітко обґрунтовує мету, завдання, ідейне наповнення та функції просвітницького театру, зокрема:

- підкреслює соціально-політичне та виховне значення театру;
- визначає мистецтво як наслідування не прекрасної, а реальної (повсякденної) природи;
- засуджує абстрактність та умовність класицистичної драми, протиставляє їй античний театр, а також трагедії Шекспіра;
- вводить принцип типізації, суть якого – у розрізненні випадкового від необхідного та розкритті закономірностей дійсності;
- щодо правила 3-х єдностей, то визнає лише єдність дії як такий, що надає п'єсі цільності, відповідає законам природи;
- звертає увагу на випуклість, насиченість і водночас конкретність характерів;
- особливої ваги надає трагедії, яка повинна викликати не лише пасивне співчуття героям, а й висвітлювати темні шляхи історії і закликати до боротьби зі злом, таким чином піднімати глядача над рівнем прагматичної дійсності;
- виводить концепцію трагічного героя, який за своєю природою є благородним і страждає не через власні злочинства, а через фатальну помилку, яка є проявом його слабкості як людини. Смерть героя набуває універсального

змісту, адже глядач бачить зовнішні причини, які зумовили його трагічну участь;

- піднімає проблеми акторського мистецтва як серединної ланки між малярством і поезією.

Принципи, викладені в «Гамбурзькій драматургії», ляжуть в основу трагедії «Емілія Галотті» (1772), яка вважається одним із вершинних творів німецької літератури XVIII ст. У 1780 році письменник пише драму «Натан Мудрий», де порушує проблеми релігійної толерантності. Останньою працею Лессінга є богословський трактат «Про виховання роду людського», у якому він висловлює ідеї, суголосні з філософією голландського мислителя Б.Спінози.

«Емілія Галотті» (1772). Дія п'єси відбувається в Італії, хоча неважко зрозуміти її німецьке підґрунтя. У підтексті проглядається відомий епізод з історії Тіта Лівія про римлянку плебейського походження Віржинію, якої домагався патрицій Аппій Клавдій. Не в змозі вирвати дочку з рук диктатора, батько заколює її на очах народу, таким чином віддає перевагу смерті перед становищем заложниці. Його вчинок стає поштовхом для повстання плебеїв.

Цей історичний факт уже був предметом художнього переосмислення, однак, на відміну від своїх попередників, Лессінг обмежується введенням у твір загальної ситуації без конкретної античної обстановки. Головний персонаж трагедії Одоардо Галотті, як і батько Віржинії, вбиває свою дочку Емілію на її ж прохання, щоб вона не стала фавориткою принца Гвасталли – Геттори Гонзаги. В образі Емілії Галотті маємо «бюргерську Віржинію» – незламну дівчину із чистим серцем. Вчинок Емілії та Одоардо символізує сміливість кращих представників міщанства, їхню здатність на опір.

Таким чином, основний конфлікт трагедії розгортається між свавіллям князя-аристократа і почуттям гідності людей з бюргерського середовища. З одного боку, в образі принца автор засуджує деспотизм феодально-аристократичної верхівки, а з другого – возвеличує громадянську мужність Емілії та її батька, які віддали перевагу смерті перед рабським існуванням.

У п'єсі бачимо всі ознаки міщанської драми: античний сюжет екстрапольовано на німецьку дійсність XVIII ст.; конфлікт має соціальний характер; п'єса написана у прозовій формі; правило трьох єдностей порушено; позитивними героями є міщани; персонажі позбавлені однобічності й схематичності (Емілія Галотті, принц Гозага); автор відходить від риторичності високої трагедії, у тексті є просторічна лексика, фольклорні елементи, вульгаризми, криваві

сцени. Разом із тим, Лессінгу вдається піднятися над рівнем ранньопросвітницької сімейно-буржуазної драми та пов'язати долі героїв із суспільним і політичним життям Німеччини. Життєву достовірність, чуттєвість і внутрішню суперечність образів автор майстерно поєднує з героїчним звучанням, таким чином надає п'єсі великого виховного значення. Найбільш яскраво ця тенденція проглядається в образі Емілії Галотті.

На початку п'єси Емілія постає звичайною дівчиною з бюргерської сім'ї. Вона красива, розумна, добре вихована. Її наречений – благородний і шляхетний граф Аппіані. Врода та вишукані манери Емілії привертають увагу принца Гонзаги. Побачивши дівчину вперше на балу, він не може її забути, шукає можливості зустрітися. У глибині душі Емілії навіть імпонує увага такого знатного й привабливого чоловіка, однак її стримує строге виховання, а також моральний обов'язок перед Аппіані. Проте ні стоїцизм дівчини, ні звістка про її майбутнє весілля не зупиняють сластолюбного чоловіка. За порадою свого камергера Марінетті він вирішує вдатися до насильства – викрасти Емілію в день вінчання, коли весільний кортеж буде прямувати до церкви. Першою жертвою підступного акту стає граф Аппіані, який пробує чинити опір розбійникам і навіть одного з них вбиває, при цьому гине від рук іншого нападника. У цей час Емілію під виглядом буцімто порятунку доправляють до замської вілли принца. Ще не знаючи про смерть нареченого та не здогадуючись про справжні наміри Гонзаги, дівчина помилково вважає своїх кривдників благодійниками. Коли ж Емілії відкривається жахлива правда, вона внутрішньо перероджується. У простій міщанці прокидається свідомість громадянки, здатної підкорити почуття моральному обов'язку. Усвідомлюючи свої слабкості як жінки, Емілія боїться, що їй може сподобатися життя в розкішних покоях принца, і тоді вона не встоїть перед спокусами, які вважає найбільшим насильством. Саме тому просить батька, який на той час також прибуває до вілли, вбити її, щоб звільнити від ганьби. Показово, що смертоносний кинджал Одоардо отримує з рук покинутої коханки принца графині Орсіні, яка розкриває йому очі на ганебні порядки при дворі. Слова жінки сповнені викривального змісту, однак її гнів має особистісний характер і не виходить за межі скривдженого жіночого самолюбства.

Героїчний пафос трагедії знаходить втілення і в образі полковника Одоардо Галотті. Це принциповий чоловік і справжній громадянин, але передусім – він людина й люблячий батько. Любов Одоардо до Емілії не має меж, проте він вбиває доньку, щоб захистити честь своєї сім'ї і

загалом усього бюргерського стану, позбавленого прав. Поєднуючи в образі Емілії та Одоардо буденне і героїчне, Лессінг переконує, що на високі вчинки здатні звичайні люди, які не мають статусів, але володіють шляхетною душею.

Сімейству Одоардо Галотті автор опозиціонує княжий двір, де усіма справами заправляє підступний і гидкий Марінееллі, готовий на все заради власної вигоди. Не Гонзага, а він ініціює вбивство графа Аппіані, при цьому усю відповідальність перекладає на свого пана.

Новаторським у п'єсі є образ Гонзаги, у змалюванні якого Лессінг долає класицистичну схематичність та однобокість. Перед нами суперечливий і складний характер, не позбавлений позитивних рис. Попри сластолюбство, егоїзм, а то й жорстокість, принц є великим шанувальником і знавцем мистецтва, має вроджений смак, добре розбирається в людях. До прикладу, він із повагою ставиться до Одоардо Галотті (*«старий вояка, гордий і суворий, проте чесний і добрий»*), позитивно відгукується про Аппіані (*«він вельми достойний юнак, вродливий, багатий, людина виняткового благородства»*). Дізнавшись про смерть графа, щиро сумує із цього приводу. Гонзага із зневагою відгукується про дворянське оточення, серед якого виріс. У відповідь на слова Марінееллі про найкращі родини при дворі він обурено відповідає: *«Бодай вас із вашими найкращими родинами! В яких панує церемонність, нудьга, вимушеність, а часто й убогість»*. Уподобавши Емілію, Гонзага прагне завоювати її симпатії щирими любовними зізнаннями, а не високим статусом. Фактично, принц стає злочинцем не через власну зіпсутість, а через встановлений віками порядок, згідно з яким дворянам усе дозволено. У фіналі автор підводить до сміливих висновків, що причина зла не в людині, а в тогочасному абсолютистському режимі, який не ставить перед вельможами ніяких перепон, підштовхуючи до злочинів.

Самостійна робота:

1. Виписати цитати з трактату Г.-Е. Лессінга «Гамбурзька драматургія», у яких йдеться про нові принципи побудови драми, відмінні від класицистичних.
2. Прочитати уривки поеми Ф. Клопштока «Месіада», визначити елементи сентименталізму.
3. Ознайомитися з творчістю поетів «бурі та натиску», виписати цитати, у яких звучать штюрмерські ідеї.

Питання для контролю:

- На які періоди ділять німецьке Просвітництво?
- У чому полягає національна своєрідність Просвітництва в Німеччині?
- Літературні тенденції та представники першого періоду.
- Стильові доміанти поезії Ф. Клопштока.
- Роль Г.-Е. Лессінга в розвитку німецького Просвітництва.
- У яких жанрах Лессінг виявив свій творчий талант?
- Які естетичні принципи нового мистецтва висунуто в трактаті «Лаокоон»?
- На кого з драматургів Лессінг закликає рівнятися в трактаті «Гамбурзька драматургія»?
- Який із принципів класицизму Лессінг вважав доцільним у драматургії?
- Концепція трагічного героя Г.-Е.Лессінга.
- Й. Гердер і рух «Буря і натиск».
- Які групи утворилися в рамках руху «Буря і натиск»?
- Хто з німецьких письменників представляє «веймарський класицизм»?

Теми рефератів:

1. Концепція байки Г.-Е. Лессінга.
2. Драматургічне новаторство Г.-Е. Лессінга у комедії «Мінна фон Барнгельм, або солдатське щастя».
3. Порівняльна характеристика Мінни фон Барнгельм та Сарі Сампсон в однойменних п'єсах Лессінга.
4. Втілення теоретичних принципів жанру «міщанської драми» в п'єсі Лессінга «Емілія Галотті».

Література:

Байкель В. Б. «Эмилия Галотти» Лессинга и мещанская трагедия «бури и натиска» // Научные доклады высшей школы. Филол. науки.– 1988. № 4. С. 77-80.

Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. 495 с.

Миленька Г. Національна традиція і її роль у формуванні професійного театру Німеччини (за матеріалами теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга і Й. В. Гете) // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2012. Т. 127. С. 77-83. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAtk_2012_127_17

Миленька Г. Теорія драми Г. Е. Лессінга в контексті естетико-

мистецтвознавчого підходу // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 8-21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2015_16_3

Стьопіна Ю. Є. Реалізм у теорії драми Д. Дідро та Г.-Е. Лессінга // Гуманітарний часопис. 2008. № 2. С. 91–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gumc_2008_2_14.

Сахновський-Панкєв В. В. Лессінг і наука про драму // Всесвітня література та культура. 2004. № 7. С. 22-24.

Стадников Г. В. Лессинг: Литературная критика и художественное творчество. Л., 1987. 100 с.

Филиппов М. М. Лессинг, его жизнь и литературная деятельность // Филиппов М. М. Очерки о западной литературе XVIII – XIX веков. М., 1985. С. 14-94.

Шалагінов Б. Б. Німецька література XVIII ст. // Вікно в світ. 1999. № 1 (4). С. 22-89.

ТЕМА 13

Рух «Буря і натиск»

Творчість Фрідріха Шиллера

План

1. Революційно-новаторський характер руху «Буря і натиск», його роль у розвитку німецького Просвітництва. Вклад Й. Гердера.

2. Творчий шлях Шиллера. Шиллер як учасник руху «Буря і натиск».

3. Штюрмерський характер п'єси «Розбійники». Втілення в образі Карла Моора ідеї морального ідеалізму.

4. Проблема суспільної нерівності в драмі «Підступність і кохання»:

- жанрові особливості п'єси, суспільно-політична та історична дійсність у творі;
- соціальна та психологічна природа конфлікту.

5. Характеристика персонажів, їхня моральна та соціальна сутність:

- образ Фердинанда як рупора авторських ідей, суперечливий характер і трагізм образу;
- втілення в образі Луїзи кращих людських рис; роль батьків, кохання та релігії в житті Луїзи;
- складність та суперечливість образу леді Мілфорд;
- образи негативних персонажів (президент, князь, Вурм, Кальб).

Фрідріх Шиллер (1759–1805)

Видатний німецький поет, драматург, автор балад, мислитель, критик, теоретик літератури, представник літератури «Буря та натиск», напряму «веймарський класицизм».

Народився письменник у м. Маарбах (князівство Вюртемберг) у сім'ї офіцера – учасника семилітньої війни. Батько мріяв про богословську кар'єру для сина, проте за наказом вюртемберського князя у 1773 році його (як і інших дітей офіцерів), віддають на навчання до військової академії. В академії панувала строга дисципліна, за учнями був постійний нагляд, заборонялось вільнодумство. Спочатку Шиллер вчився на юридичному, пізніше – на медичному факультетах. Загалом в академії провів 7 років. Після закінчення навчання у 1800 році його призначають військовим лікарем без права займатися іншою діяльністю. Попри строгі заборони, Шиллер публікує власні вірші (виходять під псевдонімом у місцевому журналі), читає заборонену літературу, зокрема твори Клопштока, Лессінга, Руссо, драми буремних геніїв (Гете, Клінгера, Герстенберга), п'єси Шекспіра, працює над «Розбійниками».

У ці роки формується світоглядно-філософська концепція Шиллера, в основі якої – ідея морального ідеалізму. На думку письменника, у цьому світі людина призначена для щастя, яке залежить від моральної досконалості, здатності любити, творити добро, жертвувати собою заради інших. Гуманістичним ідеалам Шиллер протиставляє егоїзм гнобителів і тиранів – нещасних людей, які позбавляють щастя інших. Наведені думки і становлять суть штюрмерства Шиллера, яке знайшло яскраве втілення у драмах «Розбійники», «Змова Фіаско в Генуї», «Підступність і кохання».

На відміну від буремних геніїв, діяльність яких розгорталася в центрах суспільного й культурного життя, штюрмерство Шиллера визрівало в бібліотечній атмосфері, фактично в повній ізоляції. Він самотужки синтезував літературно-філософський матеріал, на основі чого й формував власне кредо. І саме Шиллер увійшов в історію німецької літератури як найбільш яскравий представник літератури «Буря та натиск».

Життя, за Шиллером-штюрмером, – це боротьба непересічної особистості з ворожими обставинами. Герой його п'єс може належати до різних соціальних верств, але це передусім духовно сильна, пристрасна людина, яка веде боротьбу з ворожим світом та сама із собою. Уже з перших сцен персонажі Шиллера вступають у протиріччя з життєвими обставинами, але їхня боротьба приречена: вони гинуть і через об'єктивні причини, і суперечності власної душі. Саме така ситуація

зображена в драмі «Розбійники» (1781), яка приносить авторові театральний та літературний успіх, водночас стає причиною його багаторічного вигнання.

1782–1787 рр. – період життєвих поневірянь Ф. Шиллера. Через заборони й переслідування, викликані п'єсою «Розбійники», письменник тасмно покидає Вюртемберг та опиняється в статусі втікача. Позбавлений засобів для проживання, Шиллер оселяється в маєтку шанувальниці його таланту Генрієти фон Вельцоген. Там він завершує роботу над історичною драмою «Змова Фієско в Генуї» (1783), пише трагедію «Луїза Міллер» (1783), яку пізніше перейменовує на «Підступність і кохання». На цей період припадає створення теоретичних праць «Про сучасний німецький театр» (1782) та «Театр як моральний заклад» (1784), у яких обґрунтовує роль театру в житті суспільства.

У 1783 році як театральний поет мангеймського театру Шиллер їде в Мангейм, далі – в Лейпциг, пізніше опиняється в Дрездені. Попри постійні переїзди, він не припиняє працювати. Підсумком цього періоду стає драма «Дон Карлос» (1787), яка свідчить про перелом у творчості Шиллера, його відхід від бунтівних настроїв.

1787–1805 рр. – веймарсько-ієнський період у житті Шиллера. З 1789 року за протекцією Й.-В. Гете він викладає в Ієнському університеті, захоплюється філософією І. Канта. Під її впливом розробляє власну естетичну концепцію, яку викладає у працях «Листи про естетичне виховання», «Про наївну та сентиментальну поезію». На початку 90-х років Шиллер отримує від герцога Саксен-Веймарського статус дворянина, переїжджає у Веймар, одружується зі своєю прихильницею Шарлотою фон Ленгефельд, у нього два сини та дві доньки. 1794 рік – початок тісних взаємин Шиллера з Гете, вони задумують спільні творчі плани, ведуть активну переписку, яка сьогодні є основним джерелом осмислення естетичних і філософських принципів веймарської класики.

У річищі нових світоглядно-естетичних переконань Ф. Шиллер відмовляється від бунту попереднього періоду, бачить спасіння в красі, звертається до античності. Останнє десятиліття – час створення основних історичних драм, як от: «Валленштайн» (1796-1799), «Марія Стюарт» (1800), «Орлеанська діва» (1801), «Мессінська наречена» (1803), «Вільгельм Телль» (1804). На прикладі видатних особистостей Шиллер прагне зрозуміти людину в її цілісності як господаря власної долі, водночас раба історії. У центрі творів – не герой-індивідуаліст, а народ, який творить історію.

Після тривалої перерви бурхливо розвивається поетична діяльність Ф. Шиллера. Його поезіям притаманні високі ідеали, філософський

зміст, аналітичність, повчальний характер. Тут він одночасно виступає оратором, поетом і філософом. І хоча Шиллер-поет поступається Шиллеру-драматургу, ним створено ряд поетичних шедеврів, які увійшли до скарбниці світової поезії. З-поміж них «Митці» (1788), «Прогулянка», «Боги Еллади», особливо «Дума про дзвона», де узагальнено цілі епохи в розвитку людства. Важливо, що Шиллер ніколи не зосереджувався у поезії на суто особистих переживаннях. Особисте переплітається в його ліриці з громадсько-політичним. Так, у «Богам Еллади» письменник звертається до античної доби, роздумує про майбутнє гармонійне суспільство. Великим творчим досягненням Шиллера були балади, зокрема «Кассандра», «Рукавичка», «Келих», «Івікові журавлі», «Тріумф переможців», у яких він поєднав талант поета й драматурга. У пізній ліриці часто звучать мотиви трагізму, розчарування, сумнівів, розбіжності між життям і мрією, що єднало Шиллера з прийдешнім поколінням поетів-романтиків (вірш «Початок нового століття»).

Драма **«Розбійники»** написана у 1781 році, через рік поставлена на сцені «Національного театру» в Мангеймі (курфюршество Фальц). У творі знаходять відбиття філософські погляди Шиллера періоду штюрмерства, а також його захоплення творчістю Шекспіра, зокрема трагедією «Гамлет». Однак, на відміну від образу данського принца, німецький герой більш рішучий і категоричний. Промовистим є епіграф до п'єси – «На (проти) тиранів» (*In tyrannos*), – у якому звучить відкритий заклик до боротьби.

«Розбійники» – це у всіх відношеннях новаторський твір. Шиллер свідомо відходить від норм класицизму, вибирає шлях вільної драматичної побудови, показує героїв у русі та розвитку. Так, письменник відкидає правило трьох єдностей: у п'єсі охоплено значний часовий проміжок (два роки); дія відбувається в різних місцях: то в маєтку старого Моора, то в середовищі розбійників (ліс, корчма, вулиці міста); є декілька сюжетних ліній, які ускладнені відступами та спогадами персонажів. Твір написаний у прозовій формі, містить розлогі монологи, які подекуди нагадують філософські та моральні трактати. Мова героїв пафосна, разом із тим, присутні просторічні форми, вульгаризми і навіть брутальна лексика, вкладає в уста розбійників. На сцені відбуваються події, які аж ніяк не вписуються в ідеальну модель класицистичного театру: самогубств Франца, палання замку Моорів, вбивство Амалії тощо. Важливо, що об'єктом зображення у творі є події тогочасної німецької дійсності, а не далекого минулого. Власне на це вказує ремарка на початку твору, яка оповіщає: «Місце дії – Німеччина».

Ідея бунту, незгоди – одна з ключових у творі. Бунт спрямований

проти політичного свавілля й соціальної несправедливості. Головний персонаж Карл Моор – дворянин за походженням – типовий штюрмерський герой. Він прагне до встановлення справедливості, заперечує будь-які закони, проголошує монологи, сповнені закликів до свободи. Лише свобода, на його переконання, може породити «*вельтнів і видатні натури*», натомість закон ще не створив «жодної великої людини», він «*примушує плазувати слимаком того, хто мав би орлом літати*». Мрія Карла – це сильна парламентська республіка в Німеччині, проти якої, як він каже, «*Рим і Спарта здаватимуться жіночими монастирями*». При цьому він розуміє, що в тогочасних умовах, коли «*іскра Прометеевого вогню погасла*», досягнути суспільного ідеалу буде нелегко. Він вибирає шлях розбою – форму боротьби, яка тоді була єдино можливою.

З другого боку, Карла мучить власна ображена честь: через наклеп рідного брата Франца батько позбавляє його своєї підтримки, фактично зрікається сина. Власне, остаточний вибір стати ватагом розбійників Карл робить після листа, з якого дізнається про батьковий вердикт.

Ф. Шиллер розглядає конфлікт у моральній площині, спираючись на власну концепцію морального ідеалізму: помста і кровопролиття, навіть заради високої мети, суперечать людській природі, людина втрачає себе як особистість, зазнає внутрішніх страждань, деградує. Через суперечності серед розбійників, непослідовність їхньої боротьби Карл не може реалізувати високі задуми, поступово позбувається внутрішньої опори, впадає в роздуми та відчай. Наступні висловлювання героя яскраво ілюструють його пригнічений стан: «*Усе навколо таке похмуре...*», «*Заплутані лабіринти...*», «*Немає зірки провідної...*» та ін. Анархічний бунт проти ворожого світу поглиблює внутрішній розлад Карла. Вративши сенс існування, він розмірковує про самогубство як про єдиний вихід із ситуації, що склалася. Але думаючи про небуття на тому світі, темряву й самотність, герой відкидає ідею добровільної смерті. Він розуміє, що немає змісту переходити з одного похмурого світу в інший – темний.

Щойно Карл дізнається про зраду молодшого брата, він отримує можливість покарати конкретного злочинця за конкретну провину. Не просто вгамувати почуття образи, а й внести у світ справедливості, перетворитись із пересічного розбійника в благородного месника.

Проте Шиллер як мораліст не міг виправдати навіть благородну помсту, він засуджує будь-яке кровопролиття. Письменник апелює до відомої християнської істини: «мені належить помста, я воздам». Людині не дано досягнути сутності буття, вона не може бути суддею в земних справах. Уводячи сюжет самогубства Франца, автор позбавляє

Карла можливості виправдати будь-який бунт і отримати право на помсту. З одного боку, у п'єсі утверджується право на протест, з другого – звучить думка про злочинність будь-якого насилля. Це протиріччя постає у творі як нерозв'язане, що робить Карла абсолютно трагічним героєм.

Карл отримує спокій, коли робить добру справу – просить бідного чоловіка, у якого 11 дітей, видати його правосуддю, адже за «великого» розбійника обіцяно тисячу луїдорів. Таким чином Карл отримує моральну перемогу над світом зла й насильства.

«Підступність і кохання» (1783–1784). За визначенням автора, «Підступність і кохання» є міщанською трагедією. На відміну від класицистичної трагедії, предметом уваги в ній є не дворяни, а представники міщанського середовища, здатні на високі й благородні почуття. Як і в «Розбійниках», у п'єсі порушено правило трьох єдностей; вона змальовує сучасні автору події; прототипами правителів є конкретні особи; у п'єсі є згадки про історичні факти, зокрема американську війну за незалежність (1775–1783) тощо. Важливо, що дія розгортається не лише за допомогою монологів і діалогів, а й вчинків персонажів, які переміщуються в часі й просторі. Мова демократизована: з уст персонажів не раз звучать слова домашнього вжитку, вульгаризми, прислів'я. Написаний твір у прозовій формі. У порівнянні з «Розбійниками», «Підступність і кохання» позначена більшою сюжетною єдністю й виразністю.

П'єса належить до яскравих взірців штюрмерської драми, у якій важливе місце займає політичний аспект. Так, автор сміливо викриває принципи правління в країні, де панують фаворитизм, підкуп, політичні вбивства тощо. Герої драми, зокрема Фердинанд, Луїза, старий Міллер, леді Мілфорд, висловлюють революційні ідеї, які перегукуються зі штюрмерськими. Майстерність Шиллера в тому, що він зумів поєднати в одному творі соціальні, психологічні, філософські та політичні проблеми.

Центральним у драмі є соціальний конфлікт: з одного боку, автор зображує підступний і жорстокий світ свавільних правителів в особах князя, президента фон Вальтера, його писаря Вурма, з другого – скромну сім'ю музиканта Міллера. Шиллер акцентує на моральному антагонізмі між представниками різних класів. Якщо для вельмож не існує інших пріоритетів, крім влади й насильства, то для нетитулованих міщан найвищими чеснотами є совість, честь, почуття власної гідності.

Уособленням потворного дворянського середовища виступає у п'єсі князь. Хоча правитель не фігурує на сцені, його незрима присутність відчутна впродовж усієї дії. Про злочини князя стає відомо зі слів інших

персонажів. Так, леді Мілфорд у своїх зізнаннях Фердинанду відверто говорить про хтивість можновладців та загалом ганебні порядки при дворі, яким і заправляв князь. Не менш викривальною є розповідь її камердинера. Пригнічений горем через втрату сина, він повідує правду про те, яку ціну заплачено за діаманти для коханки правителя. Це сім тисяч німецьких юнаків, які були продані Британії для участі в американській війні за незалежність. Усіх, хто виступив проти виїзду, за наказом князя було розстріляно.

Президент фон Вальтер – зменшена копія князя, типовий німецький можновладець. Він амбівний, авторитарний, не рахується з думкою інших, міщан вважає людьми другого сорту. Заради кар'єри цей чоловік готовий іти на злочини та навіть і вбивство (саме так він зробив із своїм попередником). Він всіляко підлещується до князя. Щоб ще більше наблизитися до правителя, президент задумує одружити свого сина на його фаворитці – леді Мілфорд. Вальтер навіть не припускає, що Фердинанд може мати власну думку. Фактично, батько торгує сином, немов річчю.

Особливо потворним постає його писар Вурм – хитрий і корисливий тип, який маніпулює людьми, паразитує на їхніх слабкостях. Втираючись іншим у довіру, він вивідує потрібну інформацію, щоб у слушний момент використати її заради своєї вигоди. Головна мета цього черв'яка – вижити за будь-яких умов. Саме писар підносить президентові ідею про підступного листа, що й призводить до трагічних наслідків. При цьому Вурм знімає із себе відповідальність за смерть Фердинанда, адже є лише канцеляристом. Зрештою, як він цинічно зізнається, Фердинанд – не його син.

В образі кумедного гофмаршала фон Кальба маємо уособлення таких вад дворянства, як тупість і боягузтво. Автор іронізує над недолугістю й обмеженістю вельмож, мізерністю їхніх інтересів. Він доводить, що люди, які заправляють німецьким суспільством і від яких залежить доля країни, є далекими від етичного ідеалу.

Цьому нікчемному світові автор протиставляє міщанську родину музиканта Міллера. Це бідні, але чесні й благородні люди, які керуються високими моральними принципами. Попри підневільний стан, вони готові захищати власну гідність. Вражає сміливість і мужність Міллера, який в одній зі сцен візиту президента до його оселі, у відповідь на образливі слова, називає Вальтера непроханим гостем та зі словами «тут я господар» вказує вельможі на двері.

Не дивно, що саме в середовищі Міллерів Фердинанд знаходить гармонію й духовну ясність, яких йому бракувало в родинному домі. Фердинанд належить до нового покоління молоді, вихованої на

демократичних принципах, які активно поширювалися серед студентства. Наснажений шпюрмерськими ідеями, хлопець не зважає на титули, на перше місце ставить людські чесноти. Син президента щиро закохується в дочку музиканта Луїзу, яка чарує не лише своєю красою. У ній він бачить ідеал шляхетності, внутрішньої чистоти й порядності. У боротьбі за власне щастя Фердинанд бунтує проти батька, готовий усьому світові розповісти про те, як стають президентами.

Луїза, своєю чергою, не може встояти перед щирістю почуттів Фердинанда, який відрізняється від пихатих і зарозумілих дворян. Дівчина переймається його сміливими поглядами, таємно від батьків читає заборонену літературу, яку отримує від хлопця, бачить у ньому найкращий витвір Бога.

Любовний сюжет як провідний у творі загострює соціальний конфлікт п'єси, оголюючи прірву між закоханими, які належать до різних світів. Разом із тим, драматург не обмежується зображенням боротьби молодих людей із ворожим суспільством. Виявляючи себе знавцем людських душ, він проникає в область психології та виявляє внутрішні чинники поведінки персонажів, детерміновані зовнішнім середовищем. На прикладі Луїзи і Фердинанда автор показує складний процес долання не лише віками встановлених станових умовностей, а й внутрішніх суперечностей, які свідчать про хиткість людської природи в ситуації, коли треба зробити вибір.

Щодо Луїзи, то бачимо супротив її батьків (особливо старого Міллера), які не в захопленні від зв'язку дочки із сином президента. Старий Міллер, навчений життєвим досвідом, розуміє приреченість таких взаємин і навіть ладний віддати доньку за в'їдливого президентського канцеляриста Вурма.

Ще більш загрозливими є наміри батька Фердинанда. Керуючись мотивами кар'єрного росту, президент приймає рішення одружити сина з фавориткою князя леді Мілфорд.

Ці події ускладнюють стосунки між закоханими, підштовхуючи їх до прийняття важливо життєвих рішень. Автор ставить героїв у безвихідні ситуації, щоб побачити, якими чинниками вони будуть керуватися у своєму виборі.

Здоровий глузд підказує Луїзі, що кохання між бідною міщанкою і паном не може бути щасливим. Вона розуміє, що єдиною опорою в її житті є родина. Це рішення їй дається нелегко, адже вона посправжньому кохає Фердинанда. Щоб врятувати батька від погроз президента, вона пише компрометуючого листа, де освідчується в коханні до незграбного вельможі фон Кальба. Її трагедія полягає в тому, що обидва почуття – кохання до Фердинанда та любов до батьків – для

неї однаково важливі. Вибір їй підказує її виховання, релігія та благородні людські риси.

Натомість Фердинанд не замислюється глибоко про прірву між ним та Луїзою. Попри відверті обурення на адресу батька, звинувачення у його незаконних вчинках, хлопець не здатний осмислити всю ситуацію, тож не витримує до кінця випробування. Підступність, до якої вдаються Вурм і президент, легко виявляє його дворянську натуру. Як можновладна людина Фердинанд звик, що всі його плани здійснюються самі собою. Він може дозволити собі жити за почуттями. Проте коли дізнається про фатального листа, його кохання переходить у ревності, які засліплюють його. Він не може та, зрештою, і не прагне розібратись у ситуації. Це й призводить до вбивства Луїзи. У ревностях Фердинанда вчуваються нотки соціальної зверхності. Хлопець ображений радше за свій високий статус, ніж за природні почуття. Пророчими є слова Луїзи, адресовані Фердинандові ще на самому початку їхніх взаємин: «твое серце належить твоєму класові».

Трагізм Фердинанда полягає в тому, що він був позбавлений вільного вибору, обставини домінують над ним.

Доволі складним у драмі є образ леді Мілфорд. Поведінка жінки віддзеркалює її суперечливу натуру, сформовану обставинами життя. Леді належить до вищого світу, вона звикла, що всі її бажання виконуються. Проте у свій час їй довелося багато пережити: злидні, приниження, образи. Зверхність аристократки та амбітність красивої жінки вступають у конфлікт із людськими чеснотами. Найбільш напруженим моментом є сцена розмови леді з Луїзою, після якої у ній перемагає людина, і вона вирішує назавжди покинути двір.

Світ підступності аристократів бере верх, але тим виразнішою постає сила протесту проти несправедливості й пороку, які тоді панували в німецькому суспільстві.

Самостійна робота:

1. Опрацювати статтю Й. Гердера «Шекспір», виписати цитати, які стосуються естетичних принципів літератури «Бурі та натиску».

2. Визначити драматургічні принципи Ф. Шиллера, сформульовані у праці «Театр як моральний заклад».

3. Здійснити порівняльну характеристику класицистичної трагедії та штюрмерської драми (на матеріалі трагедій Корнеля «Горацій» та Шиллера «Підступність і кохання»).

4. Визначити провідні мотиви та образи поезії Ф. Шиллера (на матеріалі віршів, вміщених у «Хрестоматії»).

5. Виписати висловлювання Франца та Карла, які розкривають їхні

життєві принципи.

6. Знайти біблійні алюзії в драмі «Розбійники».

7. Виявити сцени в трагедії «Підступність і кохання», які ілюструють суперечливий характер Фердинанда, Луїзи, леді Мілфорд.

Питання для контролю:

- Роль Гердера у розвитку руху «Буря та натиск».
- Герой штюрмерської літератури.
- Яка суттєва різниця між міщанською та штюрмерською драмою?
- Які дві моралі (яких класів) протиставлялися у міщанській та штюрмерській драмах?
- Мова і стиль міщанської драми (порівняйте з класицистичною трагедією).
- Чому «міщанська драма» отримала таку назву?
- Яке ідейне спрямування штюрмерської драми?
- Звідки бралися сюжети «міщанської драми» (порівняйте з класицистичною)?
- Своєрідність поетичного доробку Ф. Шиллера.
- У чому полягає суть «морального ідеалізму» Ф. Шиллера?
- Про яку історичну подію йде мова у п'єсі «Підступність і кохання»?

Теми рефератів:

1. Концепція «морального ідеалізму» Ф. Шиллера та її втілення в трагедії «Розбійники».

2. Суперечливий характер образу Карла Моора в трагедії «Розбійники».

3. Порівняльна характеристика образу Карла та Франца в трагедії «Розбійники».

4. Класицистична трагедія та штюрмерська драма: порівняльний аналіз (на матеріалі трагедій Корнеля «Горацій» та Шиллера «Підступність і кохання»).

5. Жіночі образи в трагедії Ф. Шиллера «Підступність і кохання».

6. Образ Фердинанда як героя штюрмерського типу.

7. Суспільно-політична дійсність у драмах Ф. Шиллера «Розбійники» та «Підступність і кохання».

8. Соціальна зумовленість психіки персонажів у трагедії Ф. Шиллера «Підступність і кохання».

9. Особистість та народ в історичній драмі Ф. Шиллера «Вільгельм Телль».

Література:

Андроник А. Брат мой – враг мой. К проблеме анализа образа отрицательного героя в школе (на материале драмы Шиллера «Разбойники») // Вікно в світ. 1999. № 3(6). С. 131-141.

Зевелева И. А. Драматургия Ф.Шиллера (к углублению понятия «драма» на факультативных занятиях по зарубежной литературе в 9 кл.) // Изучение произведений зарубежных писателей на уроках и факультативных занятиях в средней школе. М., 1980. С. 41-59.

Кодоб'янська Н. Могуть інтелекту і криця моралі / Життя і творчість Шиллера // Тижневик «ЗЛ». 1998. № 7. С. 1-5.

Ланштейн П. Жизнь Шиллера: Пер. с нем. М., 1984. 404 с.

Либинзон З. Е. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. М., 1969. 133 с.

Логвин Г. Розбиті серця: Фердинанд і Луїза / Ф.Шіллер «Підступність і кохання», 9 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. № 11. С. 43-47.

Шашкевич Б. О. Щоб не плазувати перед слимаком. Матеріали до вивчення драми Ф. Шіллера «Розбійники» // Всесвітня література та культура. 2004. № 7. С. 39-40.

Шалагінов Б. Ф. Й. Г. Гердер і «штюрмерство» // Вікно в світ. Німецька література XVIII ст. 1999. № 1 (4). С. 45-52.

Шалагінов Б. Про зцілення залізом і вогнем / Вивчення драми Ф. Шіллера «Розбійники» через аналіз драматичного конфлікту // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1996. № 12. С. 12-17.

Шалагінов Б. Ф. Шіллер // Вікно в світ. Німецька література XVIII ст. 1999. № 1 (4). С. 74-89.

ТЕМА 14

Творчість Йоганна-Вольфганга Гете Сентиментальний характер роману «Страждання молодого Вертера»

План

1. *Періодизація творчості Гете. Гете як учасник руху «Буря і натиск» та представник напряму «веймарський класицизм». Поетичне новаторство письменника.*

2. *Сентименталізм як літературний напрям. Співвідношення сентименталізму та штюрмерства.*

3. *Сентиментальний характер роману «Страждання молодого Вертера»:*

- *своєрідність жанру твору;*
- *структура роману та сюжетно-композиційні особливості;*
- *основний конфлікт та проблематика роману.*

4. *Система образів твору:*

- образ ліричного героя (оповідача) та пов'язана з ним проблема нонконформізму, бунту;
 - образи, які протиставлені Вертеру (Альберт, посол та ін.)
 - природа в романі;
 - інтер'єр (опис приміщення, реалії побуту тощо).
6. Мова і стиль роману.

Йоганн Вольфганг Гете

Творчість Й.-В. Гете – вершина німецької літератури. Увійшов у світову культуру як мислитель, ліричний поет, письменник (виступав у різних жанрах), фундатор літератури «Буря і натиск», театральний діяч. Займався також малярством, мінералогією, оптикою, медициною. Діяльність Гете позначилася на всьому класично-романтичному періоді німецької літератури 1770-1730 років, який сучасники назвали «добою Гете».

Народився письменник 22 серпня 1749 року у вільному місті Франкфурт-на-Майні в бюргерській сім'ї імперського радника. Виріс у привілейованому середовищі, що дало змогу здобути ґрунтовну освіту, а також визначило певною мірою його суспільно-політичні погляди, а саме терпиме ставлення до чинного політичного устрою Німеччини. З дитинства добре володів мовами, багато читав, захоплювався історією, образотворчим мистецтвом.

I період – ранній. Гете пробує себе в різних поетичних жанрах, вдається до стилю рококо. 1765 року вступає на юридичний факультет Лейпцизького університету. Перебування в Лейпцигу – головному культурному центрі Саксонії – позитивно позначилося на процесі формування Гете-письменника. Він звільняється від провінціалізму, домашньої опіки, стає світською людиною. У його перших поетичних творах відчутний вплив поезики рококо з її прагненням передавати радощі життя. Це цикли «Аннета» (1767) і «Пісні Фредеріці Езер» (1768), видані під назвою «Нові пісні» та присвячені його лейпцизьким подругам. Через хворобу навчання перериває (1768) і повертається додому.

II період – штюрмерський. Весною 1770 року для завершення юридичної освіти Гете їде у Страсбург. Там знайомиться з Й. Гердером, який вражає своєю освіченістю та ерудицією. Під впливом Гердера активно вивчає творчість англійських романістів-просвітителів, спадщину Шекспіра, перекладає Оссіана, записує німецькі народні пісні. Глибоко переймаючись штюрмерськими ідеями, Гете виступає проти суспільних заборон та умовностей, які стоять на заваді розвитку духовного потенціалу особистості.

У 1771 році Гете закінчує університет, повертається у Франкфурт, де займається адвокатською практикою. Літо 1772 року письменник проводить у Вецларі – місці локації імперського суду (вища судова інстанція Німецької нації). Тут він закохується в Шарлотту Буфф – наречену його приятеля Кестнера. Ця ситуація значною мірою послужить сюжетною основою роману «Страждання молодого Вертера».

1773–1775 роки – найбільш плідні в його житті. У 1773 році виходить прозова історична драма «Гец фон Берліхінген», підказана авторові історичними хроніками Шекспіра. У ній йдеться про минуле Німеччини XVI ст. доби Реформації й Селянської війни (1525). Герой драми – неповторна особистість, імперський лицар Готфрід фон Берліхінген, який ще юнаком втратив у битві праву руку й замість неї користувався залізним протезом. В образі Геца втілено уявлення Гете про типового штюрмерівського героя – людини, яка понад усе ставить свою волю, можливість діяти за власним розсудом. Як і всі штюрмерівські герої, він наділений титанізмом, а водночас і трагізмом, який полягає в індивідуалізмі Геца, його відірваності від стихії народу. Перша драма принесла Гете визнання, пізніше Вальтер Скотт здійснив її переклад англійською мовою, сприяючи популяризації п'єси за межами Німеччини.

Твором, який прославив починаючого письменника, став сентиментальний роман «*Страждання молодого Вертера*» (1774). Предметом змальовання у творі є душевне життя молодого німецького бюргера другої половини XVIII ст. В основу твору лягли автобіографічні факти, зокрема почуття Гете до Шарлотти Буфф, а також випадок з його приятелем Ієрузалемом, який внаслідок нещасного кохання до заміжньої жінки та службовими неприємностями звів рахунки з життям.

За формою роман є епістолярним (листи Вертера до його друга), за жанром – психологічний з елементами соціально-побутового та філософського. **Конфлікт твору**, згідно з естетикою сентименталізму, розбудовується навколо протиставлення двох світів, а саме: природних почуттів (або ще руссоїстський), який представлений в образі Вертера, і світу цивілізації з його раціоналізмом та умовностями (його виразниками є Альберт, посол, працівники посольства і навіть Лотта, адже вона теж іде на компроміс). Останній в очах Вертера є чужим і навіть ворожим, герой не може й не хоче адаптуватися до такого оточення. У цьому його трагедія.

У сюжетно-композиційному плані роман ділиться на три частини. Перша – любовні почуття Вертера до Шарлотти. Дівчина відчуває прихильність до Вертера, але водночас вірна своєму нареченому

Альберту, адже пообіцяла матері перед смертю вийти за нього заміж. Друга – служба Вертера в державному відомстві, яка закінчується його відставкою. Третя частина має назву «Від видавця – читачеві» й містить розповідь (нібито оперту на власні записи Вертера, свідчення очевидців тощо) про його останні години, а також самогубство й поховання.

Усі події розгортаються у площині морально-духовних пошуків Вертера, який є головним персонажем і оповідачем роману, тож основну частину твору займають його роздуми, враження від побаченого й почутого в новому місці. Вертер – представник середнього бюргерського середовища, людина освічена, знає іноземні мови, захоплюється малярством. Він емоційний і чутливий, як митець гостро відчуває красу навколишнього краю. Під впливом мальовничої природи Вертер висловлює чимало думок про призначення мистецтва, фактично декларує власну естетичну програму, ставлячи на перше місце натуру, що загалом суголосне з естетикою сентименталізму та штюрмерської літератури.

Мистецькі уподобання Вертера невіддільні від морально-етичних, у їх основі теж природа. Вертер із симпатією ставиться до простих людей – селян та їхніх дітей, співчуває їм, хоча така поведінка є непристойною у вищих колах. Чоловіка хвилюють найменші прояви несправедливості, які є наслідком людського раціоналізму.

Закохавшись у дочку князівського управителя, герой чимраз більше уваги відводить почуттям до неї, детально описує найменші дрібниці, пов'язані з Лоттою, звертає увагу на повадки дівчини, її манери, зовнішність, при цьому намагається передати життя в русі, правдиво. Проте стиль Вертера надто схвильований та емоційний. Кохання для нього – велика радість, водночас і страждання, викликане тим, що Лотта заручена з Альбертом.

Альберт – врівноважений і цілеспрямований – асоціюється у Вертера з людиною, обмеженою певними соціальними нормами. Люди подібного типу ніколи не віддають себе повністю почуттям. Такими ж обмеженими в очах героя постають посол, а також працівники відомства – огидні людці, які женуться за посадами.

Перед Вертером стоїть вибір: або прийняти умови суспільства, підкоритися становій ієрархії, піти на моральний компроміс, а отже, втратити себе як особистість, або відкрито бунтувати, обстоювати свої права людини. Однак цей шлях не для нього, він обирає самогубство, яке також слід розцінювати як вияв непокори. Як бачимо, Гете у творі принципово орієнтується на «маленьку людину» з бюргерського стану, для якої героїзм існування полягає не в боротьбі з соціальними обставинами, не в захисті станової честі чи у виконанні громадянського

обов'язку, а у відстоюванні власної духовної самоцінності, світу своїх почуттів як найвищого надбання особистості

У штюрмерівський період великим досягнення Гете є його *поетичний доробок*. Він створює ліричні вірші, балади, пісні, зокрема «Фіалка», «До місяця», «На озерці», які присвячує природі й коханню. Поет спирається передусім на метрику та лад народної пісні, що яскраво виражено в знаменитій «Майській пісні». Характерний для цього етапу сповнений титанічно-містичних настроїв жанр гімну. Так, ліричний герой кидає виклик богам в оді «Прометей» (1774); у «Пісні про Магомета», «Нічній пісні мандрівника» (1771–1773) звучать мотиви сильної, непокірної особистості.

III період – веймарський. 1775 року на запрошення герцога Саксен-Веймарського Карла-Августа Гете відправляється у Веймар як гість і залишається там назавше. У його житті розпочинається етап подолання бунтівного індивідуалізму та поступового переходу на філософські й естетичні позиції веймарського класицизму. 1775–1785 рр. – перше веймарське десятиліття – час активної державної діяльності поета-міністра. До свого 30-ліття Гете приймає як належне своє посвячення у дворянство (віднині всюди пише частку «фон»), багато часу приділяє суспільній й громадській діяльності, але його гнітить одноманітність буття. Моральна криза спонукає до подорожей Італією в 1786–1788 та 1790 рр. Поїздка справляє на письменника позитивний вплив, він оновлює власну естетичну програму, на основі якої створює драми «Іфігенія в Тавриді», «Егмонт» (1787), «Торквадо Тассо», поетичний цикл «Римські елегії» (1789). Після другої поїздки в Італію 1790 року пише роман «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796), епічну поему «Герман і Доротія» (1797), завершує першу частину «Фауста» у 1806 р. 1794 року розпочинається тісна дружба з Шиллером, яка триває ціле десятиліття до смерті останнього. З 1791 до 1802 років Гете – директор Веймарського театру, ставить п'єси Шиллера, Лессінга, Шекспіра, романтиків, власні твори.

Починаючи із середини 90-х років, у часи зближення з Ф. Шиллером, Гете працює в жанрі балади, створює такі шедеври, як «Коринфська наречена», «Бог і баядера», «Учень чаклуна», «Вільшаний король», «Рибалка», «Танець мерців», у яких проявляє себе як захоплюючий оповідач. Події у баладах напружені й фантастичні, що зближує їх з ліро-епічними поемами. На відміну від поезій Шиллера, балади Гете не містять повчальних елементів чи моралізаторства, позначені емоційністю та безпосередністю.

На початку 1800-х років Й.-В. Гете переживає значне погіршення здоров'я, напади меланхолії, які посилюються після смерті Й. Гердера та

Ф. Шиллера. Все ж він не припиняє писати. Одночасно займається природознавством, медициною, оптикою, розробляє теорію світла. У 1814 році Гете подорожує старовинними німецькими містами, знайомиться з місцевою архітектурою, що приносить відчуття внутрішнього оновлення. Відтак з'являються такі його вершинні твори, як поетична збірка «Західно-східний диван» (1814) та друга частина «Фауста» (1830). Він працює над автобіографічною книгою «Поезія і правда», яка охоплює час до його переїзду у Веймар. В останні роки Гете – всесвітньо визнаний геній, його дім у Веймарі стає місцем паломництва. Саме тоді були здійснені численні записи його розмов і висловлювань. Серед них особливе значення мають «Розмови з Гете», які належать перу Й. Еккермана – близького друга й секретаря письменника. Помер Гете внаслідок простуди весною 1832 року. Його поховано у Веймарі в одному склепі з Шиллером.

Самостійна робота:

1. Скласти хронологічну таблицю поетичної діяльності Й.-В. Гете. Вказати провідні мотиви поезій на різних етапах творчості.

2. Опрацювати статтю Б. Шалагінова «В. Гете» (Вікно в світ. 1999. № 1. С. 52-74).

3. Визначити спільні й відмінні риси літератури просвітницького раціоналізму й сентименталізму.

4. Зробити виписку цитат з роману Гете «Страждання молодого Вертера», які підтверджують сентиментальний характер твору.

5. Виписати у дві колонки явища, події чи образи, які викликають у Вертера позитивні емоції, та ті, що ображають його почуття.

Питання для контролю:

- Головний герой сентиментальної літератури, порівняйте з героєм просвітницького раціоналізму
- Які зміни відбулися у романі в період сентименталізму?
- У яких сферах герой сентименталізму знаходить спокій?
- Які особливості мови та стилю творів сентименталізму?
- Яка суттєва різниця між сентиментальним і шпюрмерським героєм?
- Основний конфлікт творів сентименталізму.
- Улюблені теми сентименталістів.
- Чим відрізняється філософія сентименталізму (Берклі, Юм, Руссо) від філософії Лока?
- На які періоди літературознавці ділять творчість Й.-В. Гете?
- У який період творчості Гете написав роман «Страждання молодого Вертера»?

Теми рефератів:

1. Порівняльна характеристика поетичної манери Гете й Шиллера.
2. Східні мотиви та принципи віршування у поезії Й.-В. Гете.
3. Місце та роль пейзажу в романі Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера».
4. Пантеїстичні мотиви у романі «Страждання молодого Вертера».
5. Образи Вертера та Альберта у світлі сентименталістської естетики.
6. Художня інтерпретація проблеми самогубства в романі «Страждання молодого Вертера» і трагедії «Фауст».
7. Проблема бунту (нонконформізму) в романі.
8. Жанрові та сюжетно-композиційні особливості твору.
9. Інтертекстуальність у романі «Страждання молодого Вертера».

Література:

Аникст А.М. Творческий путь Гете. М., 1986. 543 с.

Борецький М. І. Сентименталізм. Романтизм (матеріали до вивчення теоретичних тем) // Всесвітня література. 1999. № 10. С. 55-59.

Гібер Й. Енциклопедія людського буття. Творчість Гете // Тижневик «ЗЛ». 1999. № 40. С. 3.

Давиденко Г. Й., Величко М. О. Життєвий і творчий шлях Й.-В. Гете // Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : навчальний посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. С. 159-171.

Демченко В. Д. «Вертер» Гете и проблема романа в критике немецкого Просвещения // Гетевские чтения. 1984. М., 1986. С. 56-71.

Еттінгер К. Скандал навколо «Римських елегій» Гете; Затонський Д. В. Гете: «Поезія і правда» як сучасний урок // Вікно в світ: Німецька література. – 1999. – № 3 (6). – С. 5-17; С. 18-23.

Кокарєва В. Нерозгадана таємниця природи (Уроки аналізу оригіналу та перекладів балади Гете «Лісовий цар») // Всесвітня література та культура. 2001. № 3. С. 7-10.

Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество: В 2 т. / Половина жизни. Итог жизни / Пер. с нем. Предисл. и общая редакция А. Гугнина. – М., 1987. Т. 1 592 с.; Т. 2. 648 с.

Кочур Г. Сонячний геній (Й. В. Гете) // Гете Й. В. Твори. К., 1969. С. 3-41.

Миримський М. «Страдания юного Вертера» (Гете) // Миримський М. Статті о классиках. М., 1966. С. 69-79.

Монографічний аналіз віршованого твору малої форми – необхідна умова його естетичного сприйняття (спроба такого аналізу ліричного вірша Й. Гете «О навщо ти дала нам погляд») // Всесвітня література та культура. 2004. № 3. С. 52-55.

Мосійчук І. «Щоб поета зрозуміти...» / Урок позакласного читання з вивч. поезій Й. Гете // Заруб. літ. в навч. закл. 2000. № 11. С. 14-16.

Скварчинська С. Автор «Вертера» как художественный образ забытой повести. Перев. с польск. // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 391–397.

Шалагінов Б. Б. В. Гете // Вікно в світ. 1999. № 1. С. 52-74.

Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. К., 2002. 152 с.

ТЕМА 15

Трагедія Й.-В. Гете «Фауст»

План

1. *Задум, джерельна основа та історія написання драми «Фауст».*
2. *Жанрові та структурно-композиційні особливості твору, їх зв'язок з ідейним задумом автора.*
3. *Проблематика та ідейний зміст драми:*
 - *роль мистецтва та призначення митця в суспільстві («Пролог в театрі»);*
 - *сенс людського життя і велич людського розуму («Пролог на небі»);*
 - *місце та роль вченого в житті (Фауст і Вагнер);*
 - *любов та істина (Фауст і Маргарита);*
 - *викриття релігійних догм;*
 - *спокуса владою та багатством (у цісарському палаці);*
 - *істина і краса (Фауст і Гелена).*
4. *Філософський зміст образу Фауста, його еволюція. Розкриття образу у площині зіставлень Фауст/Фауст (боротьба двох начал), Фауст/Мефістофель (єдність і боротьба протилежностей).*
5. *Оцінка фінальної сцени. Морально-етичний та філософський висновки трагедії.*
6. *Всесвітньо-історичне значення «Фауста» Гете.*

Трагедія Й.-В. Гете «Фауст»

«Фауст» – головний поетичний твір Гете, над створенням якого автор працював біля 60 років. В основі трагедії – відома легенда про чорнокнижника Фауста, який заради земних утіх продав свою душу дияволу. Легенда виникла в Німеччині та ґрунтувалася на дуалізмі середньовічної християнської доктрини, згідно з якою Бог – це джерело добра, а диявол – винуватець і втілення всього злого у світі. Церква проповідувала зречення від насолод світу в ім'я спасіння душі. В епоху Відродження такий підхід піддавався запереченню, люди шукали щастя на землі. З'явилися вчені, мислителі, які прагнули

пізнати таємниці природи та досягнути таємниці довговічності. Серед вчених були так звані чорнокнижники чи алхіміки, які шукали філософський камінь, здатний перетворювати залізо на золото, передбачати людські долі, долати смерть тощо. У такому контексті й виникла легенда про Фауста.

Її реальним джерелом стала доля вченого Йоганна Фауста, який жив у XVI ст. Чоловік вивчав фізику і хімію, багату спадщину витратив на безцільний пошук філософського каменя. Він вів бродяче життя, відвідав багато міст. У 1540 році вченого знайшли мертвим у невеличкому селі князівства Вюртемберг. Ширилися чутки, що це диявол вбив Фауста та забрав його душу в пекло, як і було домовлено на самому початку. Пізніше таємнича історія про Фауста набула розповсюдження завдяки народним книгам, які видавалися в Німеччині в епоху Відродження. У них йшлося про чаклуна Фауста, який продав Мефістофелю свою душу, щоб підкорити сили природи та насолодитися всіма принадами земного життя. У 1587 році франкфуртський друкар Йоганн Шпіц видав літературну переробку легенди – «Повість про доктора Фауста». Вона, своєю чергою, лягла в основу сюжету першої драми про Фауста, написаної сучасником і співвітчизником Шекспіра Крістофером Марло під назвою «Трагічна історія доктора Фауста» (1588). У п'єсі англійця, як і в німецьких народних книгах, Фауст, розчарувавшись у можливостях науки, звертається до магії, продає душу дияволу, а через визначений термін чорт забирає його в пекло. Згодом драма К. Марло була занесена бродячими комедіантами в Німеччину, де стала комічною ляльковою виставою, завоювавши велику популярність серед усіх верств населення.

На цей період припадають і перші німецькі літературні переробки історії Фауста. До образу чорнокнижника звертаються Г.-Е. Лессінг, Ф. Клінгер та ін. На відміну від попередніх інтерпретаторів, німецькі просвітителі у ньому яскраву й сильну особистість, що прагне до руху, змін, повноти життя.

Історія написання «Фауста». Поштовхом до створення драми стала побачена 20-річним Гете лялькова комедія про доктора Фауста. Тоді в молодого письменника й виникла ідея зобразити сучасну людину з усіма її пориваннями й пристрастями.

Над реалізацією задуму Гете почав працювати в 70-х роках у Страсбурзі. У його архівах знайдено матеріали судового процесу за 1772 рік над однією служницею: доведена до відчаю своїм становищем, вона вбила новонароджену позашлюбну дитину. Судовим

процесом її було засуджено на страту. Доля цієї дівчини, надзвичайно вразивши Гете, послужила праобразом трагічної історії Маргарити. Існують припущення, що Гете почав писати драму саме зі сцен про Маргариту. Відомо, що **1773 року він створив перший ескіз твору, який мав назву «Пра-Фауст»**. У ньому були окреслені дві основні теми поеми: пізнання і кохання. **У 1790 році побачили світ окремі епізоди з Фауста (до сцени «В соборі»), які в сукупності становили перший варіант драми**. Реакція критиків і читачів на твір була доволі стриманою. До роботи над «Фаустом» автор повернувся через сім років (1797) і лише в **1808 році видав першу частину** в тому вигляді, який ми маємо зараз. Одночасно письменник обдумував план другої частини твору, зробив ескізи окремих сцен. Основні роки роботи над нею припадають на період між 1825 та 1831 роками. Трагедію було завершено **1831 року, а побачила вона світ, як цього забажав Гете**, лише після його смерті 1832 року.

Сюжет і всю мозаїку філософських думок поет прагнув підкорити єдиному задуму. Усвідомлюючи складність завдання, він зізнавався: «У мене голова йде обертом, коли я думаю про виконання всього задуму. Я постараюсь зробити цікавими окремі частини та викликати в читача певні роздуми. Щодо всього твору, то він назавжди залишиться уривком».

Проблеми, порушені в трагедії, хвилювали Гете впродовж усього його життя, тому твір треба сприймати не як хід зовнішніх подій, а як розвиток філософської думки самого поета. Із цих позицій його можна вважати автобіографічним. Загалом, трагедія об'єднана глобальною проблемою місця людини у повному суперечностей світі. Що таке людина: Бог чи раб? Яке її призначення в цьому світі: вести рабське й мізерне життя чи самому творити й діяти? Яке місце в житті людини займає кохання?

Позиція письменника оптимістична: він оспіває людину творчу, діяльність якої спрямована на благо інших; схиляється перед величчю людського розуму, позбавленого схоластики; уславляє щире й непідкупне кохання. Високим ідеалам автор протиставляє безплідну суху науку, релігійні догми, людську пасивність і бездіяльність, які обмежують індивіда, перетворюють його на раба й послушника.

Драма складається з «Посвяти», «Прологу в театрі», «Прологу на небі» і двох частин.

Вже у «Пролозі на небі» в розмові-суперечці між Господом і Мефістофелем порушується головна проблема призначення та місця людини у світі. Якщо Мефістофіль вважає людину низьким

створінням, яке живе, немов тварина із тварин, то Бог, заперечуючи йому, вказує на Фауста – одного з кращих представників людства. Хоча він сумнівається, *«в мороці блукає»*, та дух його рано чи пізно буде осяяний променем істини. Адже кожна чиста душа саме в пошуках та сумнівах повниться усвідомленням істини: *«знає садівник, як деревце плакає, який від нього буде цвіт і плід»*. Сумніви, блукання не є перешкодою, навпаки – саме вони стимулюють пошуки правди, тому обов'язково увінчаються успіхом. Тільки б людина, яку Господь називає садівником, не заспокоїлася, не перестала сумніватися. У словах Всевишнього і міститься ідея твору, вони є ключовими у драмі, визначають її розвиток і фінал.

Саме в стані неспокою, незадоволення собою ми знаходимо Фауста у першій дії: він має звання доктора, 10 років провів в інтенсивному навчанні, але це не принесло йому повноти щастя пізнання, бо ніяких радощів не мав, не прагнув людей навчати, *«на добре спрямувати, грошей, добра і слави не нажив»*. Фауст доходить висновку, що книжна наука не веде ні до осягнення безмежного всесвіту, космічних світів, ні до пізнання людського буття у всій повноті. За допомогою магії Фауст викликає Духа землі, але жахається його, не може втримати. У відповідь на амбітні претензії вченого щодо своєї рівності з Духом, той коротко відповідає: *«Близький до того, що збагнеш, а не до мене»*, даючи зрозуміти, що людина знає лише те, що може знати на певному етапі осмислення себе у світі. Зустріч із Духом землі лише поглиблює відчай Фауста, він із жалем вигукує: *«На всі високі духу поривання Матерія лягає тягарем»*. У вченого виникає думка позбутися тієї матерії, піднятися до духів і зрівнятися з ними, але Великодні дзвони – символ віри, любові, перемоги над смертю – стримують його та повертають до життя.

На відміну від Фауста, його учень Вагнер цілковито задоволений своїми успіхами. Читаючи книжки, він забуває все на світі: *«Книжки, книжки читати – от де втіха, немає в світі кращої краси»*. Іншого пізнання, крім книжного, Вагнер не шукає, його навчання самодостатнє. Фауст зі зневагою ставиться до свого учня, який копається *«в гноїську, скарб шука»*, адже його наука не спрямована на людську діяльність, є безплідною. Сам Фауст прагне до пізнання усвідомленого, творчого. Вчений не проти книжних знань, але вважає їх лише необхідним початковим етапом справжнього пізнання, яке відкриває таємниці світу й служить людині.

У контексті зіставлення образів Вагнера і Фауста важливою є сцена *«За міською брамою»*, куди потрапляють обидва герої під час

Великодніх свят. Там уся природа й люди сповнені духу життя. Вагнер і Фауст по-різному переживають цю подію: якщо Вагнер уникає людей, вважає їх грубими, то Фауст, навпаки, відчуває себе часточкою людства, його тішить свято. Разом із тим, його не покидає думка про недосконалість науки, яка виявилась безсилою перед епідемією. Вагнеру ж незрозумілі сумніви Фауста, він вважає, що про те не треба журитись: *«Хіба ж не досить нам трудитись // Ретельно й чесно, так, як нас // Учили вчителі свій час?»*. В епізоді, де біля Фауста збирається народ і старий селянин дякує вченому за допомогу під час чуми, утверджується важливий критерій справжньої науки: вона має служити людям. Хоча епідемія тоді забрала багато життів, у пам'яті людей залишилися добрі спогади про самопожертву та щире прагнення вчених допомогти хворим. Однак Фауста не задовольняє визнання його заслуг, він бачить у цьому людську простодушність і невибагливість.

У своїх пошуках істини Фауст бореться між двома початками у своїй душі: *«одна впила жаждиво в світ земний // І розкошує з ним в любовній млости, // А друга рветься в тузі огневій // У неба рідні високості»*. З одного боку, його вабить земне життя, смак якого він ще не відчув вповні, з другого – вчений рветься до досягнення вищих сфер, подалі від земних інтересів. Суперечлива натура Фауста – предмет глузувань Мефістофеля, який у розмові з Богом («Пролог на небі») намагається всіляко принизити доктора: *«То з неба б він зірвав найкращі зорі, // То тив би він всі радощі земні. // Та ні земля, ні далі неозорі // Не вдовольнять тієї маячні»*. Як примирити крайнощі душі: прагнення до ідеалу та бажання залишитися на ґрунті реальної дійсності?

Після роздумів і вагань Фауст доходить висновку, що йому необхідно досягнути повноти життя земного: відчутти всі його радощі і страждання, злеті і падіння. Саме такий шлях лише і є вірний, людина не має права чекати, коли їй розкриється істина через одкровення чи магію, а сама повинна її досягнути за допомогою власного досвіду та безпосередньої діяльності. Показовим є епізод із перекладом Святого Письма, над яким працює Фауст: фразу *«Було в почині Слово»* він змінює на *«Була в почині Дія»*, таким чином визначає пріоритетним для себе пізнання земного буття.

Вибір Фауста вигідний Мефістофелю. На грішній землі він зможе легко звабити доктора набором низькопробних розваг і в такий спосіб зупинити його пошук, підірвати віру в розум. Адже відмова від творчості, високих поривань є згубною для вченого. Фауст укладає з Мефістофелем угоду, та не заради дешевих насолод, а задля досягнення

усього блаженства життя: у стражданнях відчуті радість, у розпачі – успіх, у ненависті – любов. Тоді готовий віддати душу дияволу.

Мефістофель – протилежність Фауста, він робить добро, але бажає зла, є духом заперечення. На відміну від доктора, він не вірить у людське добро, зневажає людську природу. Водночас без нього рух Фауста вперед був би неможливий. Мефістофель є запереченням усього, разом із тим, він ворог застою, викривач людських і суспільних вад. Велич творчого начала Фауста виглядала б не так правдиво, якби не було поруч недовірливого й скептичного начала Мефістофеля. На прикладі взаємодії образів Фауста і Мефістофеля Гете доводить, що істина народжується у процесі діалектичного розвитку двох протилежностей, які перебувають у постійній боротьбі. Злий дух поглиблює сум'яття в душі Фауста, а відтак сприяє його самовизначенню і духовному вдосконаленню.

Попри підступні дії Мефістофеля, ні чари магії, ні склеп у Лейпцигу, ніякі інші радощі не вгамовують бажань вченого. Тоді Мефістофель вдається до більш дієвого засобу – вирішує звабити омолодженого Фауста жіночою красою. Він переконаний, що *«з таким чаром у голівці Фауст побачить Гелену в кожній дівці»*. Фауст і справді закохується в першу дівчину, яку зустрічає. Нею виявляється Гретхен, душевна чистота й наївність якої відповідають уявленням доктора про єдність високого ідеалу та реального життя. Кохання Фауста до Гретхен щире й невідкупне, але воно не задовольняє духовних потреб вченого, який не може зупинитися у своїх пошуках істини.

Натомість дівчині не властивий потяг до діяльного життя, боротьби, а доля таких людей залежить від обставин. Не в силах знести всі випробовування (смерть матері, брата, вбивство дитини), які випали на її долю, Гретхен втрачає розум. Вона відмовляється йти далі за Фаустом, відчуваючи, що занадто довго покійно виконувала його волю. У в'язниці дівчина дорікає собі в малодушності та у всіх скоєних гріхах. Глибина переживання власної вини, відповідальність за вчинки не проходять даремно. Перед самою стратою стає відомо, що кохання рятує Гретхен та забирає її душу на небеса. Голос із неба віщує: *«Врятована»*.

У другій частині пошуки Фауста виходять на обшир освоєння об'єктивного (великого) світу. Головними є сцени перебування вченого при імператорському дворі, в античному світі чистих ідей, а також заключні епізоди, коли Фауст отримує від цесаря морське побережжя. Реальність у цій частині набуває умовно-символічного характеру,

автор зашифровує деякі натяки на конкретні політичні події, вдається до алегорично-символічної образності, вільно поводить з часом і простором.

Фауст тут більш строгий і глибокий. Важко переживши смерть Маргарити, він під силою природи відроджується, до нього повертається активність, жадою до пізнання. Натомість Мефістофель втрачає абсолютний вплив на вченого і тепер виконує його волю. Допомігши Фаусту потрапити у двір цісаря, він прагне викликати у доктора честолюбні інтереси, звабити radoщами придворного життя, славою та почестями, проте йому це не вдається.

Далі за допомогою магії Фауст проникає у простір античного міфу – до витоків людства. Він прагне знайти істину в красі й мистецтві. У царині Поезії вчений одружується з Геленою Спартанською, яка є втіленням абсолютної краси, здатної одухотворити й підносити над дійсністю. Шлюб із Геленою символічно відбиває погляди Гете періоду веймарської класики, його сподівання на можливість оновлення німецької культури шляхом її поєднання з давньогрецьким мистецтвом. Про марність таких спроб засвідчує у творі смерть Евфоріона – сина Фауста та Гелени. Грайливий і невловимий, як сама Поезія, він надто високо злітає над землею і розбивається. Після смерті сина Гелена залишає Фауста та відправляється до Персефони в царство мертвих. Ілюзії щастя розвіюються. Доктор усвідомлює, що краса, якою б досконалою не була, не може дати відчуття повноти життя. Справджуються прощальні слова Гелени: *«З красою щастя довго не вживається»*.

Герой знову опиняється в палаці цісаря. У країні йде війна. Мефістофель і Фауст допомагають цісареві, за що той дарує вченому смугу землі вздовж моря. Фауст вирішує збудувати тут світлі й радісні міста, де буде панувати свобода. Йому 100 років, він прожив уже своє друге життя, фізично ослаб, втратив зір. У передсмертні хвилини до Фауста приходять осяяння, він розуміє, що істина – у її безперервному пошуку, вона не може бути остаточною й кінцевою: *«Лиш той життя і волі гідний, хто б'ється день у день за них»*.

Всупереч злорадним очікуванням Мефістофеля, ангели забирають душу Фауста на небо. Біля небесної драми його радісно зустрічає одна покутниця. Це Гретхен, яка є самою сутністю чистого кохання, вірності та всепрощення. Її кохання рятує Фауста, і вони обоє піднімаються до вищих сфер.

«Фауст» – великий заповіт автора майбутнім поколінням. Трагедія утверджує віру в можливості людини, її потужне творче начало. Разом

із тим, виразно звучить думка про відповідальність кожного за свої вчинки. Навіть найбільш високі поривання можуть розходитися з почуттям обов'язку перед іншими.

Хронологія написання трагедії Й.-В. Гете «Фауст»

1773–1775 – створення першого ескізу під назвою «Пра-Фауст» (ніколи не видавався).

1790 – публікація окремих сцен (до епізоду «В соборі») під назвою «Фауст. Фрагмент».

1806 – завершення I частини, 1808 – вихід її у світ.

1825–1831 – основні роки роботи над другою частиною.

1831 – завершення трагедії.

1832 – видання всього твору (після смерті автора).

Опорна схема аналізу трагедії «Фауста»

Пролог в театрі

Суперечка між поетом, коміком та директором – вираження роздумів Гете щодо призначення мистецтва та місця митця у світі. Думка коміка як компроміс між ідеалізмом поета та прагматизмом директора.

Пролог на небі

Суперечка між Господом та Мефістофелем про місце та призначення людини в світі. Ідейний зміст слів Всевишнього: *«Бо знає садівник, як деревце плає, / Який від нього буде плід і цвіт»*. Яку роль Господь відводить Мефістофелю у процесі пізнання Фаустом істини?

Частина перша

«Ніч». Сумніви Фауста, їх роль у процесі пізнання істини.

Зміст слів Духа Землі: *«Близький до того, що збагнеш, а не до мене»*.

Дискусія між Фаустом і Вагнером. Роль науки та пізнання. Вагнер – уособлення схоластичного вченого (Фауст: *«Копається в гноїську, скарб шука»*).

Наміри Фауста покінчити життя самогубством – звільнитися від матерії, яка *«На всі високі духу поривання [...] лягає тягарем»*. Символічне значення Великодніх дзвонів (*«О земле, знову твої я!»*).

Розмова між Фаустом і Вагнером у сцені *«За міською брамою»*. Фауст і Вагнер – втілення протилежних поглядів на призначення науки. За що люди дякують Фаусту? Що означають слова Фауста: *«У мене в грудях дві душі живуть, / Між себе вкрай несхожі і ворожі?»*

Новий Заповіт в інтерпретації Фауста у сцені *«Кабінет Фауста»*. Що, на думку Фауста, була в почині – «Слово», «Дія», «Сила» чи

«Мисль»?

Яким чином Мефістофель проникає у кабінет Фауста, в якому образі постає перед ученим? Суть слів Мефістофеля: *«Я – тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого», «Я – заперечення усього», «Я ж – часть от часті лиш, що перше всім була».*

Угода між Фаустом і Мефістофелем. З якою умовою Фауст іде на угоду, що прагне отримати? Яким чином її скріплено?

Кому адресовані слова Мефістофеля *«Теорія завжди, мій друже, сіра / А древо жизні – золоте»?*

Критика суспільних і людських вад у сцені *«Авербахів склеп у Лейпцигу».*

Яким способом омолоджується Фауст (*«Відьмина кухня»*), на що розраховує Мефістофель, наповнюючи тіло вченого чарівним хмелем?

Образ Маргарити – втілення єдності духовного й матеріального, небесного й земного. Чому Мефістофель не має над нею влади (сцена *«На вулиці»*)? Враження Фауста від оселі Маргарити (*«Вечір»*).

Антиклерикальні мотиви у сцені *«На прогулянці».*

Пантеїстичні мотиви у сцені *«Ліс і печера».*

Вбивство матері Маргарити та Валентина – наслідки інтриг злого духу.

Ідейно-філософський зміст божевілля Маргарити. Чому дівчина відмовилася від втечі з в'язниці? Що врятувало її душу від вічних пекельних мук?

Частина друга

Відродження Фауста під силою природи у сцені *«Гарна містина».* Характер стосунків між Фаустом і Мефістофелем.

Бажання Мефістофеля викликати честолюбиві наміри Фауста славою та розкошами придворного життя (*«Цісарський палац»*).

Критика звичаїв та моралі феодальної знаті в алегоричних образах людських пристрастей у сцені *«Маскарад».*

Подорож Фауста в казкову країну чистих ідей та образів – країну богинь Матері. Безсилля Мефістофеля перед духами античного світу.

Шлюб Фауста з Геленою – образне вираження гармонійного єднання поета та ідеальної краси. Автобіографічна основа сюжету.

Образ Евфоріона – сина Фауста та Гелени – втілення грайливо-свавільного «духу поезії», поезії у чистому вигляді. Символічне наповнення загибелі Евфоріона. Розлучення Фауста й Гелени – ознака недовговічності щастя у красі: *«З красою щастя довго не вживається»* (Гелена).

Повернення Фауста в палац Цісаря. Дарунок Цісаря. Наміри Фауста

збудувати місто. Усвідомлення Фаустом істини у праці й боротьбі:
*«Лиш той життя і волі гідний, хто б'ється день у день за них»,
«Ніяка вічність не поглине // мої діла, мої труди».*

Самостійна робота:

1. Написати анотацію на монографію Б. Шалагінова «Фауст» Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII-XIX ст.» (К., 2002).

2. Визначити основні етапи створення трагедії «Фауст», пов'язати ідеї та мотиви трагедії з автобіографічними фактами життя і творчості автора.

3. Визначити та прокоментувати основні етапи пізнання Фаустом істини.

4. Здійснити цитатну характеристику образів Фауста, Мефістофеля, Вагнера, Маргарити.

Питання для контролю:

- Яка легенда лягла в історію сюжету трагедії Гете «Фауст»?
- Жанрові характеристики твору.
- За яким ідейним принципом побудована трагедія?
- Яке значення Мефістофеля в процесі пізнання Фаустом істини?
- Чому Фауст передумав укоротити собі життя?
- За що люди дякують Фаусту в сцені «За міською брамою»?
- Який тип вченого Гете змалював в образі Вагнера?
- Яке ставлення Маргарити до Мефістофеля? Чому Маргарита відмовилася втікати з в'язниці?
- Які дві сили борються в душі Фауста (зіставлення Фауст-Фауст)?
- За допомогою яких спокус Мефістофель намагався зупинити Фауста в його пошуках істини?
- Яким чином Фауст вирішив звести рахунки з життям, що його стримало?
- У чому Фауст знайшов сенс життя?
- Чому загинув Евфоріон – син Фауста та Гелени?
- В якому образі та де Мефістофель вперше з'явився перед Фаустом?

Теми рефератів:

1. «Фауст» Гете в контексті німецької фаустіани XVIII ст.
2. Пантеїстичні мотиви в трагедії.

3. Мефістофель та його роль у пізнанні Фаустром істини.
4. Проблема інтерпретації образу Маргарити.
5. Жанрові особливості трагедії Гете «Фауст».
6. Роль античного міфу у «Фаусті» Гете.

Література:

Аветисян В. Образ Мефистофеля во второй части «Фауста» (в свете гетевской концепции мировой литературы) // Известия РАН: Серия литературы и языка. 1997. № 1. С. 3-10.

Аникст А.А. Гете и «Фауст». От замысла к свершению. М., 1983. 271 с.

Басюк Ж. Борьба добра і зла – рушійна сила розвитку світу. (За трагедією Гете «Фауст») // Тижневик «ЗЛ». 2004. № 46. С. 9-11.

Білецький О. І. Походження легенди про Фауста // Тижневик «ЗЛ». 1999. № 22-23. С. 11.

Бутнікова О. Випробування кохання: Фауст і Маргарита (за Й.В. Гете «Фауст») // Тижневик «ЗЛ». 2004. № 15. С. 11-13.

Затонський Д. Пізнати світ. Метод. нотатки до I частини «Фауста» Гете // Вікно в світ. 1999. № 3. С. 47-50.

Логвин Г. Протистояння Фауста і Мефістофеля / Матеріали до уроку з вивч. трагедії Гете «Фауст», 9 кл. // Заруб. література в навч. закладах. – 1999. № 4. С. 45-49.

Федоров Н. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте // Контекст – 1975: Литературно-критические исследования. М., 1977. С. 315-343.

12. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII-XIX ст. К., 2002. 280 с.

13. Шахова К. О. Гете як мислитель-утопіст («Фауст») // Тижневик «ЗЛ». 1999. № 40. С. 2.

ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ ЗНАТЬ

1. Порівняльна характеристика героя бароко й класицизму.
2. Правило «трьох єдностей» у класицизмі.
3. Порівняльна характеристика художніх особливостей роману літератури раннього Просвітництва та сентименталізму.
4. У чому полягає суттєва різниця між раціоналізмом Декарта і сенсуалізмом Лока?
5. Порівняльна характеристика героя класицизму і Просвітництва (раннього Просвітництва і сентименталізму).
6. Порівняльний аналіз жанрових особливостей класицизму і Просвітництва.
7. Чому в епоху Просвітництва переважали прозові жанри?
8. Сентименталізм як літературний напрям (час виникнення, тематика, художні особливості творів).
9. Які трансформації відбулися в романі в літературі сентименталізму?
10. Основні риси філософської повісті. Наведіть приклади.
11. Хто такі енциклопедисти?
12. Суть філософської концепції Ж.-Ж. Руссо.
13. Новаторство літератури «Буря і натиск».
14. Позитивний герой літератури «Буря і натиск».
15. Порівняльна характеристика класицистичної трагедії та міщанської драми.
16. Правило трьох єдностей у трагікомедії Корнеля «Сід».
17. Творчий метод Корнеля і Расіна: спільні та відмінні риси.
18. Оцінка образу Пірра в трагедії «Андромаха».
19. Який конфлікт відбувається в душі Андромахи?
20. Сехисмундо як герой бароко в драмі Кальдерона «Життя – це сон».
21. Дайте пояснення словам Сехисмундо «Сон – мій учитель».
22. Хто такі резонери в комедіях Мольєра?
23. Фарсові елементи в комедіях Мольєра «Міщанин-шляхтич» і «Тартюф».
24. Образ Журдена в комедії «Міщанин-шляхтич».
25. Який тип людини автор засуджує в образі Тартюфа в однойменній комедії Мольєра?
26. Оцінка фінальної сцени у п'єсі «Тартюф».
27. У чому полягає алегоричний зміст поеми Дж. Мільтона «Втрачений рай»? Яким чином людина зможе повернути втрачений

- рай?
28. Яка ідея поеми Дж. Мільтона «Втрачений рай»?
 29. Символіка образів Бога та Сатани за поемою Дж. Мільтона «Втрачений рай».
 30. У чому полягає бароковий характер роману Г. Гріммельсгаузена «Симпліцій Симпліцісімус»?
 31. Алгоритичний зміст образу Симпліція Симпліцісімуса.
 32. Які риси Робінзона Крузо засвідчують, що він є типовим героєм Просвітництва?
 33. Ідея роману Дефо «Робінзон Крузо».
 34. Як Г. Філдінг визначив свій роман «Історія Тома Джонса»?
 35. Який тип людини автор засуджує в образі Блайфіла в романі «Історія Тома Джонса»?
 36. Суперечливість образу Тома Джонса в романі Г. Філдінга «Історія Тома Джонса».
 37. Характеристика міс Бріджит (місіс Блайфіл) в романі «Історія Тома Джонса».
 38. Образ містера Вестерна (батька Софії) в романі «Історія Тома Джонса».
 39. У чому полягає новаторство поезії Р. Бернса? Яка тема та ідея вибраного вами вірша для аналізу?
 40. Суперечливість образу Манон Леско в однойменному романі Ф. Прево.
 41. Яку ідею відстоює Панглос у повісті Вольтера «Кандід»?
 42. Дайте оцінку образу Сюзанни як природної людини в романі Д. Дідро «Черниця».
 43. Дайте оцінку ставленню Сюзанни до християнської релігії («Черниця»).
 44. Який конфлікт роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»?
 45. Комедія Мольєра і П. Бомарше: спільні та відмінні риси.
 46. Революційний характер образу Фігаро в комедії П. Бомарше «Весілля Фігаро»?
 47. У чому полягає трагізм образу Емілії Галотті в однойменній п'єсі Г.-Е. Лессінга.
 48. Образ принца Гонзаго в п'єсі «Емілія Галотті».
 49. Чому Емілія Галотті в однойменній п'єсі Лессінга попросила батька вбити себе? Що викликало в неї найбільший страх?
 50. Дайте оцінку образу Франца Моора (Карла Моора) в трагедії Шиллера «Розбійники».
 51. Проти яких явищ німецької дійсності спрямована п'єса Ф. Шиллера «Підступність і кохання»?

52. Характеристика образу леді Мілфорд (Фердинанда, Луїзи тощо) в трагедії Ф. Шиллера «Підступність і кохання».
53. Дайте оцінку самогубству Вертера в романі Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера».
54. Риси сентименталізму в романі Й.-В. Гете «Страждання молодого Вертера».
55. Роль Мефістофеля у процесі пізнання Фаустом істини в трагедії «Фауст».
56. Основні етапи пізнання Фаустом істини.
57. Ідейно-художній зміст образу Маргарити (Вагнера).

Взірці тестів закритого типу:

- Що стало причиною конфлікту між Дієго та Гормасом у п'єсі Корнеля «Сід»?
- Що Андромаха не могла пробачити Пірру?
- До чого вдається Журден, щоб стати схожим на дворянина («Міщанин шляхтич»)?
- Як завершується п'єса Мольєра «Тартюф»?
- На що йде Оргон, щоб догодити Тартюфові?
- Яким чином на острові опинився П'ятниця («Робінзон Крузо»)?
- Яким було ставлення вчителів до Тома та Блайфіла в романі «Історія Тома Джонса» Г. Філдінга?
- Чому Тома Джонса в романі Г. Філдінга іменовано 'знайдою'?
- З приводу чого виникає суперечка між Богом і Мефістофелем у «Пролозі на небі» («Фауст»)?
- Хто такий Мартен у повісті Вольтера «Кандід»?
- Який фінал роману Д. Дідро «Черниця»?
- У якій формі написано роман Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»?
- Які можливі засоби використовувала Сюзанна Сімонен, щоб вирватися з монастиря? Хто їй у цьому допомагав?

ПРОГРАМОВІ ВИМОГИ **З КУРСУ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII–XVIII СТ.**

Бароко і Класицизм

1. XVIII ст. як культурно-історична епоха. Література періоду, загальний огляд. Бароко й класицизм, порівняльний аналіз. Принципи класицизму. Філософська основа. Прогресивне значення поетики класицизму, її обмеженість.

2. Іспанське бароко й творчість П.Кальдерона. Проблема честі в драмі Кальдерона «Саламейський алькальд».

3. Філософсько-алегоричний зміст драми Кальдерона «Життя – це сон». Проблематика та ідея твору. Образ Сехисмундо як героя барокового типу.

4. Особливості літературного процесу у Франції XVII ст. Історичні передумови розвитку класицизму. Періодизація.

5. Трагікомедія П. Корнеля «Сід» і «Горацій» як класицистичні твори. Полеміка навколо «Сіда».

6. Драма Ж.Расіна – новий етап розвитку класицистичної трагедії. Трагедія Расіна «Андромаха». Трагічний герой та особливості розвитку конфлікту у творі (порівняти з «Сідом»). Образи Андромахи, Пірра, Герміони, Ореста.

7. Трагедія Ж. Расіна «Федра». Сюжетне джерело, основний конфлікт драми, характеристика персонажів.

8. Творчість Ж.-Б. Мольєра. Періодизація. Новаторство й традиції у творчості Мольєра-комедіографа. Мольєр як автор «високої комедії».

9. Комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич», конфлікт та ідея п'єси, демократичний характер. Характеристика персонажів за групами.

10. П'єса Мольєра «Тартюф» як «висока комедія». Історія написання, основний конфлікт, характеристика персонажів за групами. Оцінка фінальної сцени.

11. Англійська література XVII ст. Творчість Дж. Мільтона. Ідейний зміст та художні особливості поеми Дж. Мільтона «Втрачений рай». Символіка образів Сатани та Бога, гуманізм поеми, образи Адама і Єви.

12. Німецька література XVII ст. Німецьке поетичне відродження (Логау, Грифіус, Опіц та ін.). Жанрова своєрідність, проблематика, композиційні та ідейно-художні особливості роману Г. Гріммельсгаузена «Симпліцій Симпліцисміус». Бароковий характер роману.

Просвітництво

13. Просвітництво як культурно-історична епоха, його характерні риси, філософська основа. Періодизація літературного процесу Просвітництва, основні напрями, жанри. Література класицизму й Просвітництва.

14. Сентименталізм як літературний напрям. Представники, жанри. Сентименталізм і раннє Просвітництво.

15. Особливості літературного процесу Англії XVIII ст., періодизація, новаторський характер (С. Річардсон, Г. Філдінг, Т. Смолет, Л. Стерн).

16. Творчість Д. Дефо. Загальний огляд.

17. Роман Д. Дефо «Пригоди Робінзона Крузо» як ранньопросвітницький твір. Жанр, особливості композиції, проблематика та філософсько-алегоричний зміст твору. Образ Робінзона Крузо як представника свого часу, класу, нації, проблема релігії у творі.

18. Творчість Дж. Свіфта. Загальний огляд. Памфлети «Казка про бочку» та «Битва книг».

19. Роман Свіфта «Мандри Гуллівера». Жанр, композиція, ідейно-тематичний зміст. Художні особливості. Зміст алегоричних образів. Еволюція образу Гуллівера. Антимонархічне спрямування роману, критика суспільних та моральних вад, зображення ідеального суспільства.

20. Новаторство Г. Філдінга-романіста.

21. Роман Г. Філдінга «Історія Тома Джонса, Знайди». Жанр, структурні та сюжетно-композиційні особливості, тематика й проблематика твору, просвітницький характер. Образи Тома Джонса, Блайфіла, Софії, містера Олверті та ін.

22. Поезія Роберта Бернса, загальна характеристика. Художній аналіз одного вірша.

23. Загальні риси літератури Франції XVIII ст. Періодизація, напрями, жанри. Діяльність енциклопедистів.

24. Реально-психологічний роман А.-Ф. Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», його місце у французькій літературі XVIII ст. Основний конфлікт твору, ідейно-тематичний зміст. Характеристика образів кавалера де Гріє, Тібержа та ін. Суперечливість образу Манон Леско.

25. Творчість Вольтера, загальний огляд. Філософські погляди. Проблематика повісті «Простодушний». Образи Гордона і Простодушного.

26. Жанрова своєрідність, ідейно-художній зміст повісті Вольтера «Кандід». Осуд тогочасних філософських доктрин, критика суспільної дійсності. Країна Ельдорадо.

27. Філософські-естетичні погляди Д. Дідро та їх художній вияв у романі «Черниця». Реалістична основа твору, антирелігійне спрямування. Образ Сюзанни як «природної людини».

28. Концепція природної людини Ж.-Ж. Руссо. Художня своєрідність роману Руссо «Юлія, або Нова Елоїза». Жанрові особливості, система образів, риси сентименталізму.

29. Викривально-революційний характер комедії Бомарше «Шалений день, або одруження Фігаро». Традиції й новаторство комедії. Жанр, головний конфлікт, характеристика персонажів.

30. Літературний процес у Німеччині XVIII ст. Періодизація німецького Просвітництва. Література руху «Буря і натиск». Веймарський класицизм.

31. Творчість Г.-Е. Лессінга. Лессінг як теоретик драми. Трактат «Гамбурзька драматургія».

32. Трагедія Лессінга «Емілія Галотті» як міщанська драма. Джерело сюжету, конфлікт драми, ідейно-виховний пафос. Характеристика персонажів. Новаторський характер драми.

33. Творчість Ф. Шиллера. Загальний огляд. Періодизація. Участь Шиллера у русі «Буря і натиск». Поетична діяльність Шиллера.

34. Штюрмерський характер драми Шиллера «Розбійники». Образ Карла Моора як штюрмерського героя, його суперечливість.

35. Проблема суспільної нерівності та її втілення у трагедії Шиллера «Підступність і кохання». Соціальна та психологічна природа конфлікту. Жанр, характеристика персонажів, ідеї штюрмерства, мова й стиль п'єси.

36. Творчість Гете. Загальний огляд. Гете – поет.

37. Роман Гете «Страждання молодого Вертера» як сентиментальний твір. Жанрова та композиційна своєрідність твору, основний конфлікт, особливості стилю. Проблема бунту у творі.

38. Філософська трагедія Гете «Фауст». Сюжетне джерело, історія написання, композиція. Ідея твору. Філософський зміст образу Фауста (у зіставленнях з образами Мефістофеля, Вагнера), образ Маргарити.

**СПИСОК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ
ДЛЯ ОBOB'ЯЗKOBOTO ЧИТАННЯ**

1. Педро Кальдерон «Саламейський алькальд», «Життя – це сон».
2. П'єр Корнель «Сід», «Горацій».
3. Жан Расін «Андромаха», «Федра».
4. Жан-Батіст Мольєр «Міщанин-шляхтич», «Гартюф».
5. Джон Мільтон «Втрачений рай».
6. Ганс Гріммельсгаузен «Заповзятливий Симпліцій Симпліці-сімус».
7. Данієль Дефо «Пригоди Робінзона Крузо».
8. Джонатан Свіфт «Казка про бочку», «Битва книг», «Мандри Гуллівера».
9. Генрі Філдінг «Історія Тома Джонса, Знайди».
10. Роберт Бернс. Вірші і балади («Як ішла житами, бідна...», «Моя горянка», «Прощання», «Польовій миші», «Чесна бідність», «Моя любов – рожевий цвіт», «Брюс – шотландець», «Остання пісня», «Дерево свободи» та ін.)
11. Антуан-Франсуа Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско».
12. Вольтер «Простодушний», «Кандід».
13. Дені Дідро «Черниця».
14. Жан-Жак Руссо «Юлія, або Нова Елоїза».
15. П'єр Бомарше «Шалений день, або Одруження Фігаро».
16. Готгольд-Ефраїм Лессінг «Емілія Галотті».
17. Фрідріх Шиллер «Розбійники», «Підступність і кохання». Вірші і балади («Боги Греції», «Ода до радості», «Тріумф любові», «Рукавичка», «Івікові журавлі», «Полікратів перстень», «Келих» та ін.)
18. Йоганн-Вольфганг Гете «Фауст», «Страждання молодого Вертера». Вірші і балади («Нічна пісня мандрівника», «Фіалка», «До місяця», «Травнева пісня», «Прометей», «Рибалка», «Вільшаний король», «Корінфська наречена» та ін.)

ПІДРУЧНИКИ ТА ПОСІБНИКИ ДО КУРСУ

1. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. Москва: Высш. шк., 1975.
2. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. Москва: Просвещение, 1988.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. Київ: Либідь, 2001. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Halych_Oleksandr/Teoriia_literatury_vyd_2005/
4. Гуляев Н. А. и др. История немецкой литературы. Москва: Высш. шк, 1975.
5. Гусев В. І. Західна філософія Нового часу: XVII–XVIII ст.: підруч. [для студ. філософ. факультетів вищих навч. закл.освіти]. Київ: Либідь, 1998.
6. Давиденко Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII ст.: Навч. посібник. Київ: ЦУЛ, 2007. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Davydenko_Halyna/Istoriia_zarubizhnoi_literatury_KhVII-XVIII_stolittia/
7. Девдюк І. Курс лекцій з історії англійської літератури (від давньої літератури до кінця XVIII ст.). Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2019.
8. Зарубіжна література XVII століття. Хрестоматія перекладів текстів українською мовою / Автори-упорядники А. М. Мартинець, І. В. Девдюк. Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2014.
9. Зарубіжна література XVIII століття. Хрестоматія перекладів текстів українською мовою / Автори-упорядники І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Івано-Франківськ: Симфонія Форте, 2014.
10. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: У 2 т. / ред. Н. Михальська, Б. Щавурський. Тернопіль: Богдан, 2005. Т. 1; 2006. Т. 2. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmenny_ky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1/
https://chtyvo.org.ua/authors/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmenny_ky_Entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_2/
11. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филолог. спец. вузов / Под. ред. З. И. Плавскина. Москва: Высш. шк., 1987.
12. История зарубежной литературы XVIII века: Учеб. для филолог. спец. вузов / Под. ред. З. И. Плавскина. Москва: Высш. шк., 1991.

13. Ніколенко О. М. Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII-XVIII століть: Посібник для вчителя. Харків: Ранок, 2003.
14. Плавский З.И. Испанская литература XVII – середины XIX века. Москва: Высш. шк., 1978.
15. Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков: Учебно-методическое пособие. URL: <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-96.htm>.
16. Пронин В. А. История немецкой литературы: учебное пособие для студентов направления (специальности) “Литературное творчество”. Москва: Университетская книга; Логос, 2007. URL: https://levantsagareli.files.wordpress.com/2015/09/pronin_v_a_istoriya_nemeckoi_literatury.pdf
17. Шалагінов Б.. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004.
18. Штейн А. Л., Черневич М. Н., Яхонтова М. А. История французской литературы. Москва: Худож. лит, 1988.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| <i>ВСТУПНЕ СЛОВО</i> | 3 |
| РОЗДІЛ I | |
| ЛІТЕРАТУРА XVII СТОЛІТТЯ. БАРОКО І КЛАСИЦИЗМ | 5 |
| ТЕМА 1 | |
| <i>Іспанська література XVII ст. Творчість Педро Кальдерона</i> | 11 |
| ТЕМА 2 | |
| <i>Класицизм як літературний напрям.</i> | |
| <i>Особливості класицистичної трагедії</i> | 23 |
| ТЕМА 3 | |
| <i>Творчість Ж.-Б. Мольєра. Жанр «високої» комедії</i> | 40 |
| ТЕМА 4 | |
| <i>Англійська література XVII ст. Творчість Джона Мільтона</i> | 53 |
| ТЕМА 5 | |
| <i>Німецька література XVII ст. Творчість Ганса Гріммельсгаузена</i> | 61 |
| РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА | 67 |
| ТЕМА 6 | |
| <i>Англійське Просвітництво. Творчість Данієля Дефо</i> | 75 |
| ТЕМА 7 | |
| <i>Творчість Джонатана Свіфта.</i> | |
| <i>Просвітницькі ідеї в романі «Мандри Гуллівера»</i> | 85 |
| ТЕМА 8 | |
| <i>Еволюція жанру просвітницького роману в англійській літературі зрілого Просвітництва</i> | 95 |
| ТЕМА 9 | |
| <i>Французьке Просвітництво. Творчість Вольтєра</i> | 105 |
| ТЕМА 10 | |
| <i>Творчість Дені Дідро</i> | 118 |
| ТЕМА 11 | |
| <i>Традиції та новаторство драматургії П'єра де Бомарше</i> | 122 |
| ТЕМА 12 | |
| <i>Німецьке Просвітництво</i> | |
| <i>Творчість Готгольда-Ефраїма Лессінга</i> | 127 |
| ТЕМА 13 | |
| <i>Рух «Буря і натиск». Творчість Фрідріха Шиллера</i> | 141 |

ТЕМА 14

Творчість Йоганна-Вольфганга Гете. Сентиментальний характер роману «Страждання молодого Вертера».....151

ТЕМА 15

Трагедія Й.-В. Гете «Фауст»1588

ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ.....169

ПРОГРАМОВІ ВИМОГИ З КУРСУ

ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII–XVIII СТ.....172

СПИСОК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДЛЯ ОBOB'ЯЗКОВОГО ЧИТАННЯ....1755

ПІДРУЧНИКИ ТА ПОСІБНИКИ ДО КУРСУ1766

Навчальне видання

ДЕВДЮК Іванна Василівна

**БАРОКО. КЛАСИЦИЗМ. ПРОСВІТНИЦТВО
ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XVII – XVIII СТ.**

Навчальний посібник

ISBN 978-617-7926-28-2

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 03.12.2021 р.
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 10,46.
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.
Друк цифровий. Зам № 637.
Наклад 100 примірників.



Видавець Кушнір Г. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шота Руставелі, 1,
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua