

**План-конспект семінарів з дисципліни
«Історія зарубіжної літератури:
Література Відродження та Бароко»**

Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора



Брегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора

План-конспект семінарів з дисципліни
«Історія зарубіжної літератури: Література Відродження та Бароко»
для студентів-філологів.

**Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II
Кафедра філології. Українське відділення**

Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора

**План-конспект семінарів
з дисципліни «Історія зарубіжної літератури:
Література Відродження та Бароко»**

Берегово, 2023

У посібнику подано тематичний план курсу «Історія зарубіжної літератури: Література Відродження та Бароко», список обов'язкових творів для прочитання, базову літературу, короткі тези лекцій та інструктивно-методичні матеріали, які допоможуть студентам підготуватися до семінарів та іспиту з літератури Відродження та Бароко. До кожного семінарського заняття запропоновано різнорівневі завдання: теми для обговорення, для підготовки творчих проєктів та написання творів; практичні та творчі завдання для підсумкової модульної контрольної роботи. Посібник стане у нагоді студентам філологічних спеціальностей (українська, англійська, угорська та німецька філологія).

Затверджено до використання у навчальному процесі
на засіданні кафедри філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II
(протокол №7/92 від 25 квітня 2023 року)

Розглянуто та рекомендовано Навчально-методичною радою
Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II
(протокол №8 від 19 травня 2023 року)

Рекомендовано до видання в електронній формі (PDF)
рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці II
протокол № 5 від "24" травня 2023 р

Підготовлено до видання у друкованій та електронній формі (PDF) кафедрою філології
спільно з Видавничим відділом Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці
II

Розробники:

БЕРЕГСАСІ АНІКО – професор; доктор габілітований з галузі мовознавство, професор
кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

КЕЙС МАРГАРИТА – кандидат історичних наук зі спеціальності етнологія, доцент кафедри
філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

ЧОНКА ТЕТЯНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Закарпатського
угорського інституту імені Ференца Ракоці II

МОВНУШ ДОРА – викладач кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені
Ференца Ракоці II

Рецензенти:

БАРАНЬ АДАЛЬБЕРТ – доцент; кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

ЧОРДАШ ВАСИЛЬ – доктор філософії з галузі гуманітарні науки, доцент кафедри філології
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці II

За зміст антології відповідальність несуть розробники.

Відповідальні за випуск:

ОЛЕКСАНДР ДОБОШ – начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці II

Видавництво: Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II (адреса: пл.
Кошута 6, м. Берегове, 90202. Електронна пошта: foiskola@kmf.uz.ua)

© Бергсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора, 2023
© Кафедра філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці II, 2023

Jelen oktatási segédlet a „Világirodalom: A reneszánsz és a barokk” tantárgy tematikus tervét, a kötelező szakirodalom jegyzékét, a kiegészítő irodalmat, az előadások rövid téziseit és azok instrukciós-módszertani anyagait tartalmazza. A módszertani segédlet megfelelő alapot biztosít a diákok számára a szemináriumok és a vizsgához való felkészüléshez a reneszánsz és a barokk világirodalma tantárgyból. Mindegyik szemináriumi foglalkozáshoz különböző szintű feladatok kerültek kidolgozásra: megbeszélésre szánt témakörök, alkotói projektek, szövegalkotásra javasolt munkáltató feladatok. A mellékletekben a tantárgy alapfogalmai is megtalálhatóak. Az oktatási segédlet a filológus (ukrán, angol, magyar és német szakos) hallgatók számára készült.

Az oktatási folyamatban történő felhasználását jóváhagyta
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke
(2023. április 25., 7/92. számú jegyzőkönyv).

Megjelentetésre javasolta a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola
Oktatási és Módszertani Tanácsa
(2023. május 19. 8. számú jegyzőkönyv).

Elektronikus formában (PDF fájlformátumban) történő kiadásra javasolta
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Tudományos Tanácsa
(2023. május 24. 5. számú jegyzőkönyv).

Kiadásra előkészítette a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola
Filológia Tanszéke, valamint Kiadói Részlege.

Szerkesztők:

DR. HABIL. BEREGSZÁSZI ANIKÓ – professzor, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének tanszékvezető professzora

DR. KÉSZ MARGIT – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSONKA TETYÁNA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

MÓNUS DÓRA – a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének oktatója

Szakmai lektorok:

DR. BÁRÁNY BÉLA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSORDÁS LÁSZLÓ – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

A tartalomért kizárólag az antológia szerkesztői felelnek.

A kiadásért felel:

DOBOS SÁNDOR – a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Kiadói Részlegének vezetője

Kiadó: II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola (cím: 90 202, Beregszász, Kossuth tér 6. E-mail: foiskola@kmf.uz.ua)

© Beregszászi Anikó – Kész Margit – Csonka Tetyána – Mónus Dóra, 2023
© A II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke, 2023

ЗМІСТ

Тематичний план курсу.....	8
Список обов'язкових творів для прочитання.....	8
Питання до іспиту/заліку.....	9
Базова література.....	10
Інструктивно-методичний матеріал:	
Тема 1. Вступ. Хронологічні межі і стадіальне місце доби Відродження в європейському історичному процесі. Італійська література. Життя і творчість Ф.Петрарки.....	11
Тема 2. Життя і творчість Дж. Боккаччо.....	19
Тема 3. Німецька література. «Корабель дурнів» Себастьяна Бранта. Еразм Роттердамський «Похвала Глупоті».....	24
Тема 4. Французька література. Історико-літературне значення «Гептамерона» Маргарити Наваррської. Розвиток ренесансно-гуманістичної поезії у другій половині XVI ст. «Плеяда». Життя і творчість Рабле. «Гаргантюа і Пантагрюель».....	29
Тема 5. Англійська література. Дж. Чосер. «Кентерберійські оповідання». Життя і діяльність Т. Мора. «Утопія».....	40
Тема 6. Життя і творчість В. Шекспіра. Сонети. Їх філософська основа та ідейно-художня своєрідність.....	48
Тема 7. В. Шекспір. Трагедії. Комедії.	53
Тема 8. XVII ст. – «золотий вік» іспанської літератури. Лопе де Вега. М. Сервантес «Дон Кіхот» – пародія на середньовічний лицарський роман.....	62
Висновки	71
Питання до підсумкового модульного контролю з літератури доби Відродження....	73
Тема 9. XVII СТОЛІТТЯ ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ЕПОХА	
Загальна характеристика доби. Естетика й поетика літератури Бароко. Ренесансний реалізм, класицизм, бароко в літературі XVII ст. Барокова драма. Педро Кальдерон.....	76
Тема 10. Класицистична трагедія і комедія.....	91
Тема 11. Барокова лірика. Барокова поема. Джон Мільтон.....	100
Тема 12. Бароковий роман. Німецька література XVII ст. Ганс Якоб Крістоф Гріммельсгаузен.....	104
Висновки	106
Питання до підсумкового модульного контролю з літератури XVII–XVIII ст	109

Тематичний план курсу

Тематика практичних занять з курсу «Література Відродження та Бароко» (24 г.)

Тема 1. Вступ. Хронологічні межі і стадіальне місце доби Відродження в європейському історичному процесі. Італійська література. Життя і творчість Ф.Петрарки.
Тема 2. Життя і творчість Дж. Боккаччо.
Тема 3. Німецька література. «Корабель дурнів» Себастьяна Бранта. Еразм Роттердамський «Похвала Глупоті».
Тема 4. Французька література. Історико-літературне значення «Гептамерона» Маргарити Наваррської. Розвиток ренесансно-гуманістичної поезії у другій половині XVI ст. «Плеяда». Життя і творчість Рабле. «Гаргантюа і Пантагрюель».
Тема 5. Дж. Чосер. «Кентерберійські оповідання». Життя і діяльність Т. Мора. «Утопія».
Тема 6. Життя і творчість В. Шекспіра. Сонети. Їх філософська основа та ідейно-художня своєрідність.
Тема 7. В. Шекспір. Трагедії. Комедії. Хроніки.
Тема 8. XVII ст. – «золотий вік» іспанської літератури. Лопе де Вега. М. Сервантес «Дон Кіхот» – пародія на середньовічний лицарський роман.
Тема 9. XVII СТОЛІТТЯ ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ЕПОХА Загальна характеристика доби. Естетика й поетика літератури Бароко. Ренесансний реалізм, класицизм, бароко в літературі XVII ст. Барокова драма. Педро Кальдерон «Життя-це сон».
Тема 10. Класицистична трагедія і комедія. Корнель П. «Сід». Расін Ж. «Андромаха». Мольєр. «Міщанин-шляхтич». «Тартюф». «Дон Жуан». «Мізантроп».
Тема 11. Барокова лірика. Барокова поема. Джон Мільтон. «Втрачений рай».
Тема 12. Бароковий роман. Німецька література XVII ст. Ганс Якоб Крістоф Гріммельсгаузен. «Сімпліцій Сипліцісимум».

Художні тексти:

1. Петрарка Фр. Лірика.
2. Боккаччо Дж. Декамерон.
3. Роттердамський Е. Похвала Глупоті.
4. Рабле Фр. Гаргантюа та Пантагрюель.
5. «Утопія» Т. Мора.
6. Сервантес М. Дон Кіхот.
7. Лопе де Вега. Овече джерело. Собака на сні.
8. Чосер Дж. Кентерберійські оповідання.
9. Шекспір В. Приборкання непокірної. Ромео і Джульєтта. Гамлет. Макбет. Отелло. Король Лір. Буря. Сонети.
10. Мільтон Дж. Втрачений рай.
11. Корнель П. Сід.
12. Расін Ж. Андромаха.
13. Мольєр. Міщанин-шляхтич. Тартюф. Дон Жуан. Мізантроп.
14. Буало Н. Поетичне мистецтво.
15. Кальдерон П. Життя-це сон.
16. Г. Я. К. фон Гріммельсгаузен «Сімпліцій Сипліцісимум».

Питання до іспиту/залику (IV семестр)

1. Загальна характеристика доби Відродження.
2. Періодизація італійської літератури доби Відродження.
3. Життя і творчість Данте.
4. Данте «Божественна комедія». (Аналіз твору).
5. Творчість Франческо Петрарки.
6. Джованні Боккаччо та його «Декамерон»: жанрова своєрідність, тематика, художня майстерність.
7. Література зрілого та пізнього Відродження Італії (Л. Аріосто, Т. Тассо, Дж. Бруно).
8. Загальна характеристика Відродження та Реформації у Німеччині.
9. Творчість Еразма Роттердамського. Аналіз твору «Похвала глупоті».
10. С. Брант. «Корабель дурнів».
11. Передренесанс у Франції. Творчість Франсуа Війона.
12. Загальна характеристика доби Відродження у Франції.
13. Гурток Маргарити Наварської, його роль у французькій літературі Відродження.
14. Франсуа Рабле та його роман «Гаргантюа і Пантагрюель» (жанрова своєрідність, тематика, сюжет, головні образи роману).
15. Діяльність «Плеяди». Трактат дю Белле «Захист і звеличення французької мови».
16. Творчість П'єра Ронсара.
17. Французька література останньої чверті 16 ст. Творчість М. Монтеня, А. д'Обіньє.
18. Загальна характеристика іспанського Відродження.
19. Іспанський роман доби Відродження: ренесансно-лицарський, пасторальний, шахрайський. Особливості композиції, еволюція, зразки.
20. Життя і творчість Сервантеса.
21. Роман Сервантеса «Дон Кіхот» як широка картина іспанського життя 16-17 ст.
22. Образи головних героїв роману «Дон Кіхот».
23. Формування іспанської національної драми.
24. Творча спадщина Лопе де Веги.
25. Загальна характеристика англійського Відродження.
26. «Кентерберійські оповідання» Дж. Чосера.
27. «Утопія» Т. Мора. Жанрова своєрідність, побудова сюжету.
28. Життєвий і творчий шлях Шекспіра; періодизація творчості, «шекспірівські питання».
29. Тема дружби й кохання у сонетах Шекспіра.
30. Історичні хроніки Шекспіра «Річард III», «Генріх IV».
31. Загальна характеристика комедій Шекспіра.
32. Загальна характеристика трагедій Шекспіра.
33. Трагедія Шекспіра «Гамлет». Образ Гамлета.
34. Трагедія Шекспіра «Король Лір». Система образів трагедії.
35. Трагедія Шекспіра «Ромео і Джульєтта».
36. Загальна характеристика літературного процесу 17 ст.
37. Класицизм як художня система. Філософські основи, естетичні засади, представники.
38. Бароко як художня система.
39. Творчість Корнеля. Аналіз трагедії «Сід».
40. Творчість Расіна. Особливості трагічного конфлікту.
41. Мольєр як творець високої комедії. Аналіз трилогії «Гартюф», «Мізантроп», «Дон Жуан».
42. Французька класицистична проза.

43. Французька преціозна література.
44. Розвиток соціально-побутового та бурлескного романів у французькій літературі 17 ст. (Ш. Сорель, Скарон, Фюретьер).
45. Творчість Гонґори як зразок іспанської барокової літератури.
46. Роль сатири у творчості Ф. де Кеведо.
47. Тематика драматургії П. Кальдерона.
48. Англійська література 17 ст.
49. Творчість Дж. Мільтона.
50. Німецька література 17 ст. Основні художні напрями.
51. Гріммельсгаузен. «Сімпліцій Сімпліціссімус».

Базова література:

1. Бітківська Г.В., Динниченко Т.А. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. Практикум. – К: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2010. – 160 с.
2. Давиденко Г.Й., Акуленко В. Л. Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження: Навч. посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2007 – 248 с.
3. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г. Й. Давиденко, М. О. Величко – [2ге вид.]. – К.: Центр учбової літератури, 2007 – 292с.
4. Помазан, Ігор Олександрович. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття: підруч. для студ. ф-ту «Референт-перекладач» / І. О. Помазан; Нар. укр. акад., [каф. українознав.]. – Х. : Вид-во НУА, 2010. – 112 с.
5. Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури. Середні Віки та Відродження. – Л., 1993. 312 с.

Дидактичний матеріал

Тема 1. Вступ. Хронологічні межі і стадіальне місце доби Відродження в європейському історичному процесі. Італійська література. Початок нової ери. Творчість Данте Аліг'єрі. Життя і творчість Ф.Петрарки.

Загальне поняття Відродження

Термін «Відродження». Починаючи з XIV ст. в Європі поступово утворюється новий історичний етап культури, який пізніше назвали Відродженням, або (французькою мовою) *Ренесансом*. Першим цю назву застосував у XVI ст. італійський історик мистецтва Дж. Базарі, бажаючи підкреслити факт повернення образотворчого мистецтва тої доби до античних канонів. Поступово назву Відродження поширили на всю культурно-історичну добу та її мистецтво.

Періоди Відродження. Розрізняють Раннє (XIV ст.), Високе (XV та XVI ст.) і Пізнє Відродження (кінець XVI – початок XVII ст.). Кінцем всієї доби можна вважати 1616 рік – рік смерті Шекспіра і Сервантеса. Історики культури користуються також поняттям Передвідродження, або *Проторенесанс*, який передує в кожній національній культурі Ранньому Відродженню. Зокрема, в Італії до Проторенесансу відносять творчість Данте Аліг'єрі.

Міста і бюргерство. Відродження почалося в Італії, на батьківщині античності. Воно стало можливим завдяки історичній пам'яті про античність, яка не вмирала упродовж усього попереднього тисячоліття. Тож цілком логічно, що воно охопило переважно зону колишнього латинського впливу. Відродження можна уявити як культуру європейського суперетносу, за віддалений історичний аналог якого може правити весь культурно-географічний ареал Римської імперії.

Центрами ренесансної культури стали насамперед молоді міста, де зароджувалися і розвивалися якісно нові економічні відносини – буржуазні. Їх стимулювали хрестові походи, які тривали протягом двохсот років і потребували економічного забезпечення в надзвичайних масштабах. В Італії і на півдні Франції ціла індустрія виробляла для хрестоносців озброєння, корабельний обладунок, одяг, побутові речі. Розвивалася банківська справа.

У містах утворився новий соціальний стан – бюргерство. Стала утверджуватися нова психологія життя, в основі якої лежала цінність земного буття, земного успіху і слави. Ця нова життєва психологія у своїх головних рисах збігалася з античною і суттєво відрізнялася від середньовічної, в основі якої лежав страх перед життям як перед долиною гріха.

В добу Відродження сформувалося нове розуміння людини та сенсу життя, суспільства і краси.

Гуманісти. Гуманісти почали розглядати світ, людину в ньому, красу не з теоцентричної, а з антропоцентричної точки зору, що багато в чому збігалася з античними підходами. Першими популяризаторами всього римського, а потім і грецького в Італії у XIV ст. були Ф. Петрарка і Дж. Боккаччо. Свого справжнього піку вивчення античності й гуманістичний рух в цілому досягли в XV ст., коли в Італію стали переселятися із захопленої турками Візантії (1453 р.) вчені – хранителі античної мудрості. Вони принесли з собою знання грецької філософії, наприклад Платона, і літератури, зокрема

Гомера. Серед гуманістів поруч з латинською мовою набула поширення грецька. В добу Відродження в Італії зародилася *інтелігенція*.

Папи римські, королі й тираны оточували себе гуманістами, які давали їм поради, спираючись на праці давньоримських правознавців та істориків. Так, Петрарка (XIV ст.) перебував під покровительством кардинала Джованні Колонна, а пізніше – архієпископа Вісконті. У XV ст. Лоренцо Балла служив секретарем у неаполітанського короля Альфонса Арагонського; Леон Баттиста Альберті був службовцем папської канцелярії; Марсіліо Фіччіно, Анджело Поліціано, Нікколо Макіавеллі знаходилися на службі або були під покровительством правителя Флоренції Козімо Медичі. Фіччіно переклав діалоги Платона і став засновником «платонівської академії». Макіавеллі прославився написаним для Медичі невеликим трактатом «Державець» («Принцепс», «Il Principe»); продовженням став трактат «Роздуми з приводу трьох книг Історії Тіта Лівія».

Ренесансна утопія. В політичному плані в ті часи також намагалися орієнтуватися на античні зразки. У XIV ст. спалахнуло повстання під проводом Кола ді Рієнцо, який задумав повернути середньовічний Рим до порядків ранньоримської республіки. Ця ідея захопила поета Петрарку. Збереглося листування Петрарки і Кола.

Взагалі, суттєвою ознакою Відродження було апробування в політичному і соціальному житті античних державотворчих моделей. Саме в добу Відродження виник жанр так званої *утопії*, за зразком «Держави» Платона і «Політії» Аристотеля. Автором першої Утопії був англієць Томас Мор (1516). В Італії цей жанр представлений твором Томмазо Кампанелли «Місто Сонця» (1602, надр. 1623). Не в усіх регіонах Європи поширювалися античні політологічні моделі, в окремих слов'янських країнах інтерес до античності обмежувався лише естетичною сферою.

Сам факт появи утопії свідчить про певні зміни в парадигмі історичного часу порівняно з середньовічним християнством. «Золотий вік», перенесений з ідеальної сфери у сферу земну, втрачає в утопії суто християнський зміст і зображається в поняттях і реаліях *земного* життя; це – ідеальна організація земного суспільства. Разом з тим «небесна» утопія, ставши земною, втрачає для віруючої людини свою ціннісну орієнтацію, в основі якої – подвиг віри, вільний моральний вибір, ідея доступності вічного блаженства, а отже, й надія, віра і гармонія душі. Утопія орієнтує на чисто земні прагнення, земну активність, ризик повсякдення.

Християнський гуманізм. Відродження аж ніяк не можна розглядати як механічну реставрацію античності і повну зневагу до духовного досвіду середніх віків. Треба говорити про історичний синтез античності і середньовіччя, який виразився у поєднанні античного життєлюбства з євангельською етикою духовно змістовного життя. З цієї причини досить важко провести різку межу між кінцем Середніх віків і початком Відродження. Найяскравіше вказаний нами синтез виявив себе в феномені так званого *християнського гуманізму*, принципи якого сформулював нідерландський вчений Еразм Роттердамський (1466–1536). Він обстоював думку, що щастя людини в земному житті є одним з положень християнської етики. А. Швейцер писав, що з погляду традиційної євангельської доктрини це була ересь: адже Ісус Христос закликав готуватися до кінця світу. Християнство в його ранньосередньовічному варіанті – це «релігія очікування кінця». Проте цій «ересі» Еразма ніхто не надав значення.

Стихійний сенсуалізм. Християнський гуманізм був набутком чисто духовної, інтелектуальної сфери. А в житті, і не в останню чергу в мистецтві, внаслідок емансипації від середньовічного аскетизму, поширювалися тенденції *стихійного сенсуалізму*, який виражався у жадобі чуттєвих насолод і в їх поетизації у мистецтві. Жадоба насолод нерідко межувала із злочинністю і розпустою і цим самим нагадувала часи пізньої Римської імперії. Відомо, що цим потягом до чуттєвої емансипації були захоплені навіть папи римські і духівництво в Італії. Дж. Боккаччо засудив розпусту духівництва у своєму «Декамероні» з позиції святості раннього християнства. Аморалізм і чуттєву емансипованість духівництва піддав критиці також і Ф. Рабле в книзі «Гаргантюа і Панта-грюель», проте зрештою і сам не спромігся уникнути стихійного сенсуалізму, вдаючись до надмірно відвертих, фізіологічно-еротичних образів.

Трагізм як риса доби. Доба Відродження – одна з найтрагічніших епох в житті європейської цивілізації. Вона була часом не тільки моральної розпусти, а й правової сваволі і анархії. Суспільне і приватне життя було сповнене трагізму. Це примушувало багатьох шукати собі, як і в середні віки, сеньйора-покровителя. Н. Макіавеллі такими словами закінчує посвяту свого «Державця» Лоренцо Медичі: «Якщо з висоти вашої пишноти ваша величність забажає кинути погляд на того, хто знаходиться внизу, то ви побачите, наскільки незаслужено мені випадає у житті страждати і бути жертвою суворої і несправедливої долі».

Ренесансний протестантизм. Стихійний сенсуалізм, сексуальна емансипація в розпусних формах, політична сваволя і правова анархія, персональний ризик як моральний принцип мали рано чи пізно привести до реакції аскетизму. Вона з'явилася у вигляді протестантського руху, щоправда не в Італії, а в інших країнах. В Німеччині розпуста римського духівництва, непомірні витрати грошей німецьких віруючих на монументальне будівництво, наприклад собору св. Петра, викликали бурхливий протест і призвели до утворення лютеранства. У Франції і Швейцарії поширився кальвінізм (обидва на початку XVI ст.). Протестанти відмовилися від духівництва в релігійному житті і заперечували його виняткове право тлумачити Біблію та її цінності. Прагнучи повернути народ до колишньої чистоти віри і святості, вони переклали Біблію національними мовами. Проте для мистецтва окремих країн *протестантський рух виявився майже безплідним. Так, в Англії часів Шекспіра протестанти переслідували театр і народне мистецтво. Те ж саме було і у Швейцарії (XVI – поч. XVII ст.)*.

Небачений розквіт мистецтва. *Католицизм навпаки всіляко заохочував мистецтво. В ту добу почав складатися не знаний в середні віки культ мистецтва, взагалі інтелектуального життя, вільного заняття мистецтвами і науками про земне. Автор виступав уже не як представник певного поетичного цеху чи мистецької корпорації; він намагався втілити у творі власну духовну неповторність, мистецьку індивідуальність. В мистецтві цінувались авторське начало і новаторство. Винайдення у 1455 р. книгодрукування, що приписують німцю Йоганну Гуттенбергу, сприяло поширенню літератури і науки світського змісту. В Європі зароджується книжна культура і традиції індивідуального читання.*

Три періоди італійського Відродження. В італійському Відродженні виділяють три періоди. Ранній – «Греченто» (XIV ст.); його представляє так звана флорентійська трійця: Данте (якого прийнято вважати духовним батьком італійського Відродження), Петрарка і

Боккаччо. Серед інших письменників слід згадати новеліста Франческо Саккеті (1335—1396). Зрілий період – «Кватроченто» (XV ст.); це був час загального захоплення всім античним після переселення в Італію візантійських учених, *вік гуманістів*. Певною мірою були навіть забуті літературні здобутки раннього Відродження, надала популярність італійської мови на користь латинської. Найпомітніші постаті: Луїджі Пульчі (1432–1484), Маттео Баярдо (1441 – 1494), Анджело Поліціано (1454–1494). Пізній період – «Чінквеченто» (XVI ст.), що переходить в бароко. Найяскравіші представники: поети Лодовіко Аріосто (1474–1533), Мікелланджело Буонарроті (1475–1564), історик і драматург Нікколо Макіавеллі (1469–1527), останній ренесансний і перший бароковий поет Торквато Тассо (1544–1595), гуманіст-утопіст Томмазо Кампапелла (1568–1639).

Франческо Петрарка (1304–1374)

Життєвий шлях. Життя Петрарки проходило переважно у місті Авіньйоні на півдні Франції, де знаходилася резиденція римських пап після їх вигнання з Риму. Батько поета, що був другом Данте, знайшов тут притулок після вигнання з Флоренції. Майбутній поет вивчав право в університетах Монпельє та Болоньї. В юності Петрарка прийняв духовний сан. Він прославився своїми гуманістичними студіями. Обсяг всього написаного ним величезний. Писав він латинською мовою. Ця мова, на відміну від середньовічної, одержала назву *гуманістичної латини*.

Наслідуючи Плутарха, Петрарка залишив низку життєписів (Александра, Ганнібала, знаменитих римлян); наслідуючи Плінія молодшого, започаткував жанр літературного листа (писав листи до Гомера, Цицерона, Вергілія, Сенеки). Він наслідував Вергілія в 12 еклогах і особливо в історичній поемі «Африка» про Сціпіона Африканського – переможця Ганнібала під час Пунічних воєн. В усіх цих творах він розмірковує про справжні життєві цінності й доходить чисто гуманістичного висновку, що земне буття людини також має свою цінність. В «Африці» відбилася його прагнення земної слави. В одному з епізодів поеми знаменитий переможець карфагенян Сціціон говорить, що його подвиг в далекому майбутньому прославить один італійський поет, і за це його увінчають лавровим вінком на Капітолійському пагорбі. Дійсно, Петрарка заходився організувати для себе почесні. У 1341 р. тридцятишестилітній поет був увінчаний лавровим вінком у Римі.

Історики культури високо оцінили цю подію не тільки як факт біографії поета, а й як безпрецедентне визнання високої суспільної ролі поезії, якої вона у середні віки просто не могла мати. Це означало дійсно настання нової епохи. Зберігся переказ про те, як Боккаччо, що був присутнім на Капітолії під час церемонії, сказав пророчі слова про те, що настав «час відродження» величних традицій минулого.

Світгляд. У своєму житті Петрарка схилявся перед двома мислителями: Аврелієм Августиним (поч. V ст.) і Данте Аліг'єрі. Образ першого з'являється в трактаті на духовну тему «Моя Таємниця. Про зневагу до світу», написаному під час п'ятирічного усамітнення (з 1337 р.) у невеличкому місті Воклюз. Це уявна розмова автора з Аврелієм Августиним. Предметом розмови, крім інших тем, стає кохання Петрарки до юної дами Лаури. Поет намагається переконати Августина, що його почуття мають ідеальний характер, що він закоханий в небесну, божественну красу дівчини. Проте Августин, тобто совість поета, звинувачує його у хтивих і грішних почуттях.

У трактаті ми спостерігаємо драматичну суперечку двох поглядів: геоцентричного і антропоцентричного. Петрарка не міг їх філософськи примирити або вийти на якийсь вищий синтез.

Середньовічна етика утворювала прірву між земним і небесним, тілом і душею, коханням плотським і любов'ю небесною, між розумом і пристрастями.

Світогляд Петрарки різко дуалістичний, навіть трагічний. На відміну від гармонійного у своїй непохитній вірі Данте, він не міг підкорити чуттєве ідеальному, земне небесному. Для нього, як людини нової формації, ці два начала ставали рівноцінними. Він відчував красу земного, тілесного, людського. Ціннісна ієрархія «верху – низу» поступово втрачала для нього свій вищий смисл. Як християнин він сприймав їх у вигляді двох протилежностей: ідеальне – від Бога, тілесне – від диявола.

«Пісні» (*Canzoniere*). Світоглядний розкол, етичний дуалізм відбився в ліриці Петрарки. До нас дійшло понад 360 його поезій, переважно *сонетів* і *канцон*, які поет написав, наслідуючи Данте, італійською мовою. Сам автор розділив їх на два майже рівні за обсягом розділи: «На життя донни Лаури» і «На смерть донни Лаури». Поет пов'язує ім'я своєї коханої – Лаура – зі словом «лавр». Петрарка мріяв, що його прославлять серед сучасників і нащадків не духовні подвиги віри, а кохання до земної жінки.

Петрарка став засновником ренесансної ліричної поезії. Основною темою ренесансної лірики стало оспівування прекрасної дами і її краси. Петрарка узаконив і удосконалив в ренесансній літературі жанр *сонета*. Сонет складається з 14 рядків, які розбиті на два *катрени* і два *терцети* і щодо змісту побудовані як силогізм. Це вказує на раціоналістичний характер поезії Відродження. Суттєвий елемент становить не переживання чи споглядання, а аргументація, доказ.

Тема кохання і жіночої вроди. В ранньому сонеті під № 13 Петрарка оспівує Лауру в дусі поезії Данте. Краса дами для нього – це світло, що приходить з неба. Це світло притягує до себе погляд, ушляхетнює і просвітлює душу. Полинувши за цим променем містичного світла, душа закоханого і сама потрапляє на небо. Така облагороджуюча сила кохання.

Як і Данте, Петрарка намагається дати ідеалізований, чуттєво стриманий портрет дами. Але виходить у нього зовсім інше. У Данте в образі Беатріче домінують наділені символікою світло і білий колір; у Петрарки символіка зникає, а риси зовнішності означають тільки зовнішність, яка сама набуває ціннісного смислу. Ці випадкові риси спроможні викликати захоплення в закоханого поета, бо пов'язані з предметом його кохання. Саме така незначущість портретних рис і зворушує читача у сонеті № 112, бо є свідченням пристрастного, земного, а не ідеального кохання.

Внутрішній світ поета розколотий, він постійно сумнівається, чи є його кохання благом. Його почуття позбавлене внутрішньої гармонійності, врівноваженості і спокою. Вони драматично напружені. Поетичним символом любовних переживань стає у Петрарки *антитеза* (протиставлення), як у сонеті № 132:

Як не любов, то що це бути може?

А як любов, то що таке вона? Добро?

– Та ж в ній скорбота нищівна. Зло?

– Але ж муки ці солодкі, Боже!

Горіти хочу? – Бідкатись негоже.

Не хочу? – То даремна скарг луна.
Живлюща смерте, втіхо навісна!
Хто твій тягар здолати допоможе?
Чужій чи власній волі я служу?
Неначе в просторінь морську безкраю
В човні хисткому рушив без керма;
Про мудрість тут і думати дарма –
Чого я хочу – й сам уже не знаю:
Палаю в стужу, в спеку – весь дрижу.
(Переклад Дмитра Паламарчука)

Привертає увагу художньо переконливе використання образної античності (мотив моря) і середньовічного християнства (мотив вогню, спеки і стужі як символи страждань); поет знаходить в них споріднений смисл.

Академік О. М. Веселовський звертає увагу на постійну суперечку благочестивих дум і сердечної пристрасті в душі поета і називає її «внутрішньою суперечкою», як у сонеті № 68:

Священний вигляд вашої землі
Сум навіває, що аж серце плаче:
Що робиш ти? На небо глянь, бідаче,
Туди тебе волає шлях в імлі.
Втім, інша мисль – про інше взагалі:
До милої вертаймося! Тим паче,
Що серце без коханої – незряче,
Куди втечеш ти на однім крилі?
Веде ця думка першу за собою –
Я так їх слухаю, як новину,
Що раптом приголомшує журбою.
Продовжують вони свою війну.
Хто переможе з них, я не збагну,
Кінця не видно їхньому двобою.
(Переклад Дмитра Павличка)

Близькість «Канцоньєре» Петрарки до «Сповіді» св. Августина виявилася у граничній широті, з якою поет розкриває перед читачем історію своїх почуттів. Різниця полягає у тому, що Августин розкриває історію своїх релігійних переживань, а книга сонетів Петрарки – це лірична сповідь про *земне* кохання.

Земне кохання як цінність. Під пером Петрарки не тільки формувалася поетика нового, ренесансного кохання, а й утверджувалася етика кохання як цінність європейської культури. Кохання духовно підносить людину, розкриває перед нею красу буття. Кохання без взаємності набуває нового, порівняно з античністю (Сапфо), змісту, бо спонукає до прискіпливої самооцінки і духовного самовдосконалення. Почуття у Петрарки виступають як предмет рефлексії і споглядання. В любовних віршах погляд особистості прикутий до самої себе. Вираження ліричних почуттів є актом самопізнання і самостворення особистості. Якщо згадати про те, що Відродження виникає як апофеоз самодостатньої осо-

бистості і духовного самобудівництва, то стає зрозумілою надзвичайна популярність в цю добу ліричної поезії, зокрема любовної.

Образ природи в «Піснях». Для Данте-поета зовнішній світ (природа, річі) має значення остільки, оскільки він відбиває приховану в них високу об'єктивну трансцендентну сутність, що пов'язана з Богом; тож найпоширенішим прийомом Данте була алегорія. В поезіях Петрарки уява поета під впливом палкої пристрасті пов'язує явища природи з образом коханої дами. Споглядання природи в нього втрачає риси трансцендентального акту і перетворюється на споглядання краси земної жінки – Лаури. Петрарка відмовляється від алегорії, а в центр свого сприйняття світу ставить власну уяву і цим надзвичайно підносить значення власної суб'єктивності. «Ідеалізм» Петрарки виражається не в прагненні угледіти за матеріальним началом іншу, «правдивішу», трансцендентну реальність (як у Данте), а ушляхетнити земну реальність, піднести земне до духовного, «ідеального».

В цьому відношенні характерною є канцона 129. В химерних нагромадженнях скель в горах поет упізнає профіль Лаури; пишна крона дерев нагадує її чудесне волосся; шепіт хвиль викликає в пам'яті її голос. Зачарований, поет завмирає, боїться порушити чари кохання. І навпаки, природа без спогадів про кохану здається йому спустошеною і похмурою.

Співвідносячи природу з образом коханої, поет розкриває в ній земну принадливість, знаходить красу в її звичайнісіньких виявах і навіть благословляє їх, як в сонеті № 162:

Щасливі квіти й благовісні трави,
Прим'яті донною на самоті;
Пісок, що береже сліди святі
Чудових ніжок під листком купави;
Гаї прозорі, віти, наче пави,
Фіалки у любовній блідності;
Ліси вільготні, тихі та густі,
Куди не входить сонце величаве (...)
(Переклад Дмитра Павличка)

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1

1. Дайте визначення терміна «Відродження» («Ренесанс»). Розкрийте особливості гуманістичного світосприйняття. Визначте періоди розвитку літератури Відродження з урахуванням національної специфіки літератур.
2. Яке значення для розвитку літератури Відродження мала антична спадщина?
3. Як вплинули середньовічні та народні традиції на розвиток ренесансної літератури? У творчості яких митців вони виявилися? Порівняйте ставлення до світу й людини в добу середньовіччя та Відродження. Визначте ідеали й цінності доби Відродження.
4. Які жанри відіграли провідну роль в епоху Відродження?
5. Охарактеризуйте коротко «художні вершини Відродження».

Тема 2

1. Короткий огляд життя Петрарки.
2. Дайте визначення понять «гуманізм», треченто», «сонет», «оксиморон».
3. Загальний огляд творчості. Образ Лаури в сонетах митця. Доберіть епітети та порівняння ліричної героїні сонетів Ф. Петрарки з явищами природи. Прокоментуйте ці зіставлення. Поміркуйте, чому портрет Лаури стали вважати літературним штампом. Чи згодні ви з цим? Охарактеризуйте образ ліричного героя сонетів Ф. Петрарки.
4. Проаналізуйте сонети № 132 («Як не любов, то що це може бути...»), № 162 («Щасливі квіти й благовісні трави...»).
5. Назвіть перекладачів сонетів Ф. Петрарки. Зробіть порівняльний аналіз перекладу одного сонета різними перекладачами.

Творче завдання. Напишіть твір-роздум за лірикою Ф. Петрарки на тему: «Чи здатна людина ХХІ століття кохати так, як кохав Петрарка?».

Тема 2. Джованні Боккаччо (1313–1375)

Життя і творчість в Неаполі. Боккаччо народився і провів більшу частину свого життя у Флоренції. Юнаком з батькової волі він прибув до Неаполя, щоб вивчати комерцію. Проте невдовзі він увійшов у гурток молоді при дворі короля Роберта Анжу Неаполітанського, де всі оцінили його дар оповідача, відкритий і веселий характер. Про негоціанську справу було забуто.

Серед літературних кумирів Боккаччо були Данте і співець кохання Овідій. За зразком цих двох поетів він придумує собі любовну біографію. Він оспівує своє кохання до придворної дами Марії д'Аквіно, про яку подекували, що вона – позашлюбна дочка самого короля. Він вигадав їй псевдонім Ф'яммета – «Вогник», який свідчив про те, що нічого містичного в його почуттях до цієї веселої, жвавої красуні не було. Він по-своєму розкривав Дантову тему шляхетного впливу високого кохання. У численних віршах і поемах неаполітанських років варіюється один сюжет: незграбний і сором'язливий юнак (нерідко просто пастух) під впливом кохання до прекрасної дами (наприклад, німфи) набуває рис внутрішньої шляхетності й куртуазності та відроджується до нового життя.

Як бачимо, містична Дантова тема «нового життя» по-ренесансному розкривається в дусі життєрадісної пасторально-лицарської еротики. Це поема «Ф'езоланські німфи», повість «Амето» та інші.

За любовною історією Боккаччо, Марія охолола і зрадила юного поета. Це також різко відрізняється від любовних романів Данте і Петрарки, бо у тих поетів кохані помирили, і кохання продовжувалося в містичній сфері як вічне й ідеальне. Боккаччо пише повість «Елегія мадонни Ф'яммети», де змінює ситуацію на протилежну: це він зраджує Ф'яммету, а не вона його. Весь твір – це одна сумна сповідь зрадженої жіночої душі, написана у традиціях Овідієвих «Героїнь». Як бачимо, Боккаччо був далекий від містичних переживань і спіритуалістичної символіки. Йому був чужий і розкол душі на благочестиві й еротичні переживання. За способом мислення і характером це був сенсуаліст, який знаходив радість у яскравих чуттєвих переживаннях, у відкритих і щирих людських стосунках.

«Декамерон». Найвище досягнення Боккаччо – це його збірка новел «Декамерон», написана на початку 1350-х рр. Вона складається зі 100 новел, які об'єднані між собою сюжетною рамою. Під час епідемії чуми у Флоренції (реальна подія) десять молодих людей і дам збираються у передмісті, де, відкинувши страх смерті, життєрадісно спілкуються і розповідають захоплюючі історії. Умова така: треба розповісти про те, що трапилося насправді, але знайти у звичному щось незвичне чи несподіване. Тобто поєднуються настанова на реальність і одночасно на елемент екстраординарності. Такий жанр короткої оповіді одержує назву *новела*, від *nova* – новий, незвичний. Як бачимо, Боккаччо в сенсуалістському дусі переосмислює тут Дантову ідею «нового життя».

Персонажі. Досліджено, що Боккаччо не придумав майже жодного сюжету збірки. За джерело йому правила книжка анекдотів італійською мовою «Новелліно». Серед персонажів ми знаходимо багато реальних осіб: тут королі сицилійські Фрідріх I, Фрідріх II та Гвільгельмо II, неаполітанські Карл і Роберт Анжуйські, арагонські і сицилійські Педро і Філіппо, Вільгельм II Шотландський, Філіп Кривий Французький та ін.; князі

Тапкред Салернський і Капне делла Скала Веронський; ватажки хрестоносців Готфрід Бульйонський і маркіз Монферратський; римські папи Александр III і Боніфацій VIII, засновник чернецтва св. Антоній, художники і поети Буффальмакко, Чімабуе, Джотто, Чекко Анджольєрі, Гвідо Кавальканті, знамениті купці і лихварі, прості городяни.

Неважко підрахувати, що найчастіше серед його персонажів трапляються купці – у 28 новелах. Дехто з дослідників назвав твір «купецькою епопеєю». Проте ставлення автора до купецького стану було неоднозначним. У творі «Корбаччо» («Ворон») він пише про флорентійських купців як про «непроторених тупиць, які тільки на одне запитання можуть відповісти: скільки кроків від їхнього лабазу до лавки з товаром. Ні для чого, на їхню думку, не потрібні знання, як тільки щоб загірбати добрий гріш».

Гуманізм. Можна помітити у Боккаччо певні риси близькості до Данте: це сто пісень «Комедії» і сто новел «Декамерона», а головне, і там і тут – історії про *реальних* людей, історії про людей далеко *не ідеальної* поведінки, історії, які викликають у Боккаччо гаряче *співчуття* або толерантне ставлення. У цьому і полягав ренесансний гуманізм Боккаччо: не поспішати з осудом, виявляти терпимість і великодушність до людської долі.

Боккаччо перший починає акцентувати увагу на стосунках людей *по горизонталі*. В середньовічному суспільстві вся структура людських відносин будувалася на основі соціальної вертикалі, коли брався до уваги офіційний статус людини, сама ж людина мала цінність з огляду на її соціальну роль, тобто певне майнове становище, васальну залежність, корпоративну чи партійну належність тощо. Та Боккаччо вважає, що для людини як такої важливішою є її природна сутність. На основі сутності, обумовленої самою *природою*, між людьми встановлюються довірливі, щирі, *відкриті* стосунки. Стосунки по горизонталі, на думку письменника, важливіші, ніж по вертикалі. Природна сутність людини заявляє про себе в *екстраординарних* обставинах, коли йдеться про найсуттєвіші для неї життєві інтереси. Цим пояснюється авантюрно-пригодницький елемент у новелах як *ситуація випробування*. Відмінність концепції «Декамерона» від концепції «Божественної комедії» полягає в тому, що у Данте люди за життя розділені становою нерівністю і лише після смерті стають рівними. Вони рівні перед судом Божим. У Боккаччо люди рівні *уже за життя*, з огляду на свою спільну природну сутність.

Комічне переосмислення. Основну творчу парадигму Боккаччо ми можемо визначити як *переосмислення психологічно-поведінкового стереотипу*. Це видно на прикладі його любовної автобіографії, де смислові лінії змінено на протилежні. На місці Беатріче, яка дарує Данте сяйво небесного вогню, у Боккаччо зовсім не небесного походження «вогник» (Ф'яммета), який символізує жіночий темперамент.

Ми можемо сказати, що саме в поетичному переосмисленні виявилася загальна тенденція доби до емансипованості від старих цінностей. Емансипованість породжує почуття полегшення, розкріпаченості, а отже і радості. Цим пояснюється специфічний гумор Відродження. Це *емансипований гумор*. Боккаччо не обов'язково когось висміює; він виражає радість духовного звільнення від старих середньовічних страхів і обмежень. Під цю тенденцію підпадають усі смислові тексти, в тому числі й високі, сакральні. Тоді цей процес переосмислення можна назвати *десакралізацією*.

Італійський дослідник В. Бранка у книзі «Боккаччо середньовічний» встановлює первісний, високий зміст текстів, покладених в основу чималої групи жартівливих і

еротичних новел. Так, новела (I, 1) про сера Чаннеллетто, негідника і розпусника, якого після смерті було проголошено святим угодником, десакралізує жанр «про праведні успіху». Новела (II, 7) про дочку вавилонського султана Алатіель, яка, прямує до нареченого, належала великій кількості чоловіків, заснована на традиційному сакральному жанрі «про знамениті і героїчні пригоди звияжних дів». Тут знаходимо певну подібність до давньогрецького роману. В новелі (III, 10) про дівчицю Алібек в пустелі, яка втішає плоть якогось відлюдника, не розуміючи як слід, що вона робить, переосмислюється жанр оповідок «про плотські спокуси самітників та знамениті перемоги над дияволом».

Новели про архангела. Прикладом гуманістичного застосування техніки комічного переосмислення (десакралізації) може слугувати новела (IV, 2). Якась удовиця приймає у себе ночами одного хтивого ченця. Щоб скоріше домогтися своєї мети, чернець переконує жінку, що він – архангел Гавриїл. Лізетта вірить і навіть повідомляє про це подругам, ті розповідають своїм чоловікам, чоловіки приходять подивитися на архангела, впізнають ченця і лупцюють його. Новела закінчується тим, що чернець голий тікає. Головний технічний прийом автора – пародія на біблійну легенду про Благовіщення. Всі її смислові лінії і поведінкові мотиви замінені тут на протилежні. Виникає ефект кривого дзеркала. Ренесансний читач сміявся, бо мимоволі порівнював відображення з тим, що має відображатися. В цьому і полягала «новина» (несподіванка), що відповідала жанру «новели».

Вдруге Гавриїл, точніше його перо, фігурує в новелі (VI, 10). Мандрівний чернець Чіппола (Цибулина) показує довірливим віруючим перо нібито архангела Гавриїла і бере за це гроші. Два якихось пройдисвіти викрадають перо і насилають у скриньку золу. Чернець не розгубився і заявив, що зола – це те, що залишилося від святого Лауренціо (який був спалений) і має цілющу силу. Цього дня він зібрав ще більше грошей. Наступною несподіванкою в новелі стало примирення ченця з крутіями. Як бачимо, ренесансна новела містить настанову не так на упізнавання знайомого матеріалу (що характерно для сакральних текстів, житій, хронік і т. п.), як на його нове переосмислення чи несподівану розв'язку.

Новела про Гізмонду. Проте тема переосмислення середньовічної моралі, а отже, й емансипації від неї, проходить не лише у жартівливих, а й у серйозних, сентиментальних новелах, яких чимало у збірці. Так, у новелі (IV, 1) Гізмонда, дочка князя, покохала Гвіскардо, простого слугу, захопившись «благородством його душі». Батько вбиває юнака, дочка від горя помирає. Наприкінці новели батько зрозумів свою провину і наказав поховати обох поруч в одній могилі (момент «новизни»). Герої самостійно вирішують свою долю і тим самим емансипуються від влади соціальної догми. Адже сеньйором у сім'ї вважався батько, його рішення було законом. Характерно, що закохані мотивують свою поведінку не анархічним еротичним свавіллям (як в попередніх новелах), а посиляються на певні релігійні постулати. Це поширений серед ранніх гуманістів *пантеїзм*, або релігія природи. «Тіла наші зліплені всі з однакового тіста, і один творець створив душі наші, наділивши їх однаковими силами, здібностями і властивостями. Сама лише чеснота одрізняла з першопочину людей, що народжувалися і народжуються всі однаковими: хто тії чесності мав більше і діяльніше проявляв її, тих називали благородними, а інших — неблагородними.

Згодом усе перевернулося і закон цей затемнився...». Смысл цих слів такий: людину належить шанувати не за те місце, яке вона посідає на ієрархічній суспільній драбині, а за природні достоїнства. Це і є чисто гуманістична, ренесансна точка зору.

Новела про Мельхіседека. В новелі (I, 3) султан Вавилону Саладін, розтративши свою казну, захотів обманом заволодіти грішми лихваря Мельхіседека, не вважаючи свій обман єврея злочином. Проте Мельхіседек у цій ситуації виявив такі високі людські якості, що султан змінив свою думку про нього і став шанувати його як людину. Відчувши, що до нього ставляться як до людини, а не з погляду поширеного расового забобону, Мельхіседек позичив султану гроші як другові.

Тема *позастанових достоїнств*, започаткована Боккаччо, червоною ниткою проходить крізь усю ренесансну літературу.

Ренесансна широта світосприйняття. Ренесанс став добою розквіту авторської літератури, коли утверджувалася *індивідуальна* точка зору на світ і красу. Письменник сам ставав таким собі світом, мікрокосмом. Це потребувало певної світоглядної і естетичної широти, сприйнятливості і терпимості, вміння серцем відгукуватися на почуття інших. Перший зразок ренесансної широти душі продемонстрував Данте в «Божественній комедії». Та в цілому в середні віки автор прагнув узгодити свій мікрокосм з макрокосмом, обмежити широту власних емпіричних вражень певним каноном сприйняття – нормами цехової поетики, поширеними релігійними і етичними нормами. Зокрема, в ліриці «Кан-цоньєре» Петрарки ми спостерігаємо відчайдушну боротьбу поета з широтою нового власного світосприйняття, коли він намагається обмежити її певними рамками світоглядного канону. Але нове не підкоряється канону, мікрокосм заявляє про свої власні права. Боккаччо в «Декамероні» вільно утверджує свій мікрокосм і уже не знає такої гострої колізії, яку переживав його друг. Та все ж ренесансна широта дається Боккаччо нелегко. Він нерідко йде за емпіричним матеріалом і втрачає почуття естетичної міри, а буттєве у нього далеко не завжди підноситься до рівня ідеального і залишається емпіричним. Смерть сусідить з виявами радощів. Ідеалізуючий стиль одних новел контрастує зі стихійно-сенсуалістичним стилем інших, високе кохання розкривається поруч з низьким, словом, широта домінує над глибиною, дієвий натиск – над здатністю самозаглиблення і рефлексії. Перед нами начебто ренесансний мікрокосм в стані бурхливого формування. Поета поглинає нова стихія – буттєвого; земне, повсякденне стає новою цінністю і владно диктує стилю свої умови. Боккаччо пародійно руйнує канон «високого», але й підносить «низький» анекдот до ідеалізуючих висот.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема

1. Огляд життєвого шляху Дж. Боккаччо.
2. Письменник писав про мету свого твору:

У тих повістках буде мова про веселі й сумні любовні пригоди та про інші химерні оказії, що скоїлися чи то в нові часи, чи то в старосвітщину; ласкаві читальниці знайдуть у них і забаву – бо сила тут усяких цікавих речей, і добру пораду – бо узнають, чого їм треба цуратися, а чого держатися.

Визначте провідні цикли «Декамерона».

Прокоментуйте слова митця, розкрийте тематику і проблематику «Декамерона».

3. Розкрийте жанрові особливості новели на прикладі п'яти оповідок Дж. Боккаччо. Розкрийте особливості композиції «Декамерона».
4. У чому ви бачаєте ознаки ренесансного світосприйняття в новелах «Декамерона»? У чому полягає новаторство Дж. Боккаччо в «Декамероні»? Визначте характер сміху в «Декамероні» Дж. Боккаччо.
5. Які герої діють у новелах Дж. Боккаччо? Охарактеризуйте образи ваших улюблених героїв.

Тема 3. ВІДРОДЖЕННЯ В НІМЕЧЧИНІ ТА НІДЕРЛАНДАХ

Ідейні течії доби

Історична доба. Відродження в Німеччині та в Нідерландах припадає на кінець XV – початок XVI ст. На той час єдиної німецької держави не існувало. Ще у XIV ст. Золотою буллою імператора Карла IV в країні офіційно було закріплено багатовладдя (1356). Всі німецькі держави на правах конфедерації входили у Священну Римську імперію. В розглядувану нами добу імператором був обраний австрійський ерцгерцог Максиміліан I (1508) – справжній ренесансний володар: завойовник земель і покровитель мистецтв. Варто згадати, що на той же титул безуспішно претендував французький король Франціск I. Між германським імператором і французьким королем спалахнув воєнний конфлікт за владу в Північній Італії. Обидві армії, кожна зі свого боку, розорили Італію. Після смерті Максиміліана (1519, в один рік з Леонардо да Вінчі) імператором став Карл V з династії Габсбургів, іспанець за походженням. У 1527 р. германо-іспанська армія захопила Рим і піддала його жорсткому пограбуванню. Еразм Роттердамський писав: «Воістину то був не розгром міста, а кінець світу». Велика епоха була найтрагічнішим часом для Європи.

Найвищі досягнення німецького Відродження належать насамперед образотворчому мистецтву (а нідерландського – ще й музичному). Серед безсмертних малярів доби – Альбрехт Дюрер, Матіас Грюневальд, Ганс Гольбейн-молодший, Лукас Кранах та інші. Щодо літератури доби, то вона не подарувала нам творів, які можна було б поставити врівень з творами італійців, Шекспіра чи Сервантеса. Причиною того був цілий ряд специфічних обставин.

Характер німецького гуманізму. Якщо в Італії відроджували цінності античної культури, то в Німеччині акцент робили на відродженні справжніх християнських цінностей. Провідну роль у німецькому Відродженні відігравали вчені-гуманісти. Більша частина їхніх творів була написана латинською мовою. Вся література доби мала різко виражений характер релігійної полеміки. Основною зброєю була сатира. У своїх учених латиномовних сатирах німецькі гуманісти користувалися традиціями народної, зокрема гробіанської і блазнівської, літератури. Панували прозові жанри. Розвитку полемічної літератури сприяло винайдення книгодрукування, яке приписують Йоганну Гуттенбергу (1455). Наприкінці XV століття друкарні були вже у 53 німецьких містах. Групу творів народного походження утворювали так звані народні книжки, в поширенні яких головна роль також належала книгодрукуванню.

Реформація і Відродження. Німецьке Відродження було тісно пов'язане з Реформацією, яка разом з тим відіграла в його долі до певної міри фатальну роль. У Німеччині традиційно насторожено ставилися до папи римського. Це пояснювалося віковою суперечкою за верховну владу в Священній Римській імперії між папою та імператором. В розглядувану нами добу Рим зажадав збільшення грошових внесків до папської скарбниці від усіх європейських країн. Франція перша відмовилася це робити. Тоді розмір внесків був збільшений для Німеччини. Гроші здобувалися і шляхом продажу індульгенцій (права па прощення гріхів). У цей час імператором Священної імперії був Карл V. Він плекав честолюбні мрії заснувати нову всесвітню католицьку імперію Габсбургів, до якої хотів включити Німеччину на правах васала.

Мартін Лютер. У 1517 р. в університетському місті Віттенберг богослов Мартін Лютер виступив проти індульгенцій і заявив, що німецька церква не потребує папської опіки і обійдеться навіть без власного церковного чиновництва. Треба сказати, що духівництву в Німеччині належали обширні землі. Чимало світських князів зраділо можливості збільшити свої володіння за рахунок церковних земель і підтримало Лютера. «Протестанти» почали конфісковувати у духівництва землі. Селянство, для якого проблема землі стояла гостро, захвилювалося і також підтримало Лютера. Так почалася Селянська війна (1524–1525). Реформація, на додачу до роздробленості Німеччини, розбила її ще на два табори – протестантський і католицький; в останній входили ті держави, що залишилися вірними Риму (Баварія, Австрія та ін.) Протестантськими стали, зокрема, Пруссія, Саксонія, Вюртемберг та ін.

Лютер був талановитим літератором. Його значною заслугою був переклад народною мовою тексту Біблії, який сприяв утворенню з часом єдиної літературної німецької мови. Лютер створив також «протестантський хорал». Він написав тексти для священних співів, які виконувалися уже не спеціальним хором, як в католицьких храмах, а самими парафіянами. Музику він брав з народних пісень. Пізніше традиції протестантського хоралу використав у своїх творах Й. С Бах.

Лютер не належав до табору гуманістів. Поговір пов'язує його ім'я з іншим віттенберзьким доктором – Фаустом, якого Лютер засуджував за недовіру до біблійної мудрості і за прагнення знайти інші джерела знань, зокрема в античності. За ренесансною легендою, у Віттенберзі навчався літературний персонаж Гамлет.

Література доби

Еразм Роттердамський. Одним з духовних наставників усього німецького гуманізму був нідерландський вчений Еразм Роттердамський (1466–1536). Він у своїх трактатах прагнув до синтезу християнської духовності і ренесансного життєлюбства. Серед етичних постулатів Нового Завіту він спирався на ті, що мають діяльнісний, життєперетворювальний характер. Знаючи досконало головні стародавні мови, Еразм багато часу присвятив вивченню грецького оригіналу Нового Завіту. Проведена ним величезна філологічна робота виявила в перекладі Біблії багато помилок і кривотлумачень, які встигли увійти в церковну практику.

Як мислитель нового типу, Еразм захищав вільну волю людини. Він відкидав тезу Аврелія Августина про те, що вільна воля людини сама по собі схильна лише до творення зла. Ми пам'ятаємо, скільки тривог і душевних страждань це положення Августина завдало Петрарці. Еразм заперечує думку Мартіна Лютера про те, що всі вчинки людини відбивають божественну «напередвизначеність», яку ніхто не в силах змінити.

Отже, людина вільна у своєму виборі між добром і злом, між гріхом і благодаттю. Людина сама може визначити шлях своєї душі до вдосконалення. Ні диявол, ні божественна напередвизначеність не стануть їй на заваді.

«Похвала глупоті». «Похвала глупоті» (1509) – головний літературний твір Еразма, написаний в традиціях ренесансного сміху. Цей сміх виражав внутрішню незалежність і емансипованість людини від життєвих цінностей середніх віків. Оповідь ведеться від імені Глупоти. Глупота проголошує себе богинею і сама собі складає похвальну промову в традиціях карнавальної культури. Вона доводить, що немає у світі людей, які б не поклонялися їй. Серед них – звичайні люди і

правителі, філософи і митці, поети, риторичні, філологи, правознавці, математики... Але чи не найдурніші – ченці, кардинали, папи, єпископи, а надто «німецькі єпископи і незліченна кількість священників – також недоумків». Виявляється, що «глупоту хвалить і Святе Письмо», а теологи дурні, бо «нерозумно пояснюють Святе Письмо». Сатира Еразма овіяна подихом Лукіана, його улюбленого письменника пізньої античності.

Себастьян Брант. Веселий каталог дурнів був не поодиноким явищем в літературі тих часів. 1494 р. у Базелі вийшла німецькою мовою книжка сатирично-дидактичних віршів Себастьяна Бранта «Корабель дурнів». На кораблі, що вирушає в країну дурнів, представлені в уособленому вигляді всі людські пороки і смішні вади: тут скнари, джигуни-залицяльники, гультаї-и'яниці, базіки, перелюбники, лихі жінки, астрологи, сутяжники, хвастуни, картярі, підлабузники, брехуни, нероби... Ілюстрував книжку великий німецький художник Альбрехт Дюрер. Сам мотив мандрів до далекого острова та каталог грішників викликає в пам'яті «Божественну комедію» Данте. Однак якщо видовище людських пороків пригнічує італійського поета, то у німецького викликає напад ренесансного сміху. Ось як змальовує Брант портрет одного «доктора наук» із застосуванням *іронії*:

Хоч силу книг я маю вдома,
До них не сяду ні на мить.
Навіщо голову сушить?
Книжки, наука – то химери.
І прагнуть знать лиш фантазери.
Хай я невіглас, та ніколи
Не розгублюсь в учених колі.
Скажу я «*ita*», замість «так».
Хоч я в латині й не мастак,
Туман пускаю все одно,
Завчивши: «*vinum*» – це «вино»,
«*Cuculus*» – «пень», «*serpens*» – «змія»,
«*Dominus doctor*» – звісно, – я.
Ховаю вуха, бо ж каюк:
Помітять зразу – я віслюк.

«Листи темних людей». У традиціях карнавального сміху був написаний ще один твір тих часів – «Листи темних людей» (1515, 1517, анонімно). З латинської назви твору («*Epistolae Viri Obscuri*») в усі європейські мови увійшло нове слово *обскурант*, тобто «невіглас, який гальмує все прогресивне». Обскурантами в книзі виведено німецьке духівництво.

Приводом до написання твору став скандал навколо постаті видатного вченого Йоганна Рейхліна. В дусі ренесансного гуманізму він проповідував широку релігійну терпимість. Він визнавав цінність усіх спроб наблизитися до істини. Так в поле його зору потрапило містичне кабалістичне вчення. Коли церковні фанатики захотіли знищити старовинні єврейські священні книжки, Рейхлін сміливо вступився за них. На нього накинuloся все німецьке духівництво. На захист вченого встали німецькі гуманісти. В книзі відтворено збірний портрет ченців-обскурантів.

За задумом, якісь ченці пишуть – макаронічною, а то і просто комічно-безграмотною мовою – листи до єпископа Ортуїна Грація (реальна особа) і *задають* йому простодушні запитання щодо служби Божої, церковних обрядів, складних питань віри, проблем власного життя тощо. Ортуїн їм докладно відповідає. Зрозуміло, це була містифікація. Але читачі спочатку повірили в реальність листів. З огляду на церковний авторитет Ортуїна книжку почали рекомендувати для проповідей і напучувань. Проте невдовзі все з'ясувалося, спалахнув скандал.

Поетика гуманістичної сатири. Улюбленим прийомом антицерковної сатири було застосування *еротичної* теми. Одному ченцеві, який занедужав від любовних пристрастей, Ортуїн дає низку порад і мимоволі викриває самого себе: «Ви повинні найперше оставити сії пусті мислі про вашу Маргариту, які вселив вам гаспид, родитель усіх гріхів. Кожного разу, коли прийде вам на ум Маргарита, хрестіться і проказуйте «Отче наш», а також рядок з Псалтиря «Хай гаспид стане праворуч від нього». Їжте кожної неділі *свячену сіль* і окропіть себе свяченою водою. Таким чином ви зможете побороти того гаспида, котрий вселяє вам пристрасну любов до вашої Маргарити, не такої вже красивої, як ви вважаєте. Вона – гидке одоробло, у неї поганюча мармиза, на лобі стирчить бородавка, з рота пахне смородом, зуби в неї зіпсуті, руки незугарні, чорні, стегна у неї довгі і червоні (...), та й недарма люди кажуть: «З Маргаритою зв'яжешся – людям на очі не покажешся»... У мене в Кельні була дівчиця лучче від вашої Маргарити, але я кинув її...» (1, 34) . Портрет Маргарити витриманий в дусі середньовічної карнавальної традиції «паплюження жінок» (пор. «Декамерон» Боккаччо: день VIII, пов. 4).

Застосовуються прийоми *гробіанського* гумору, коли людина терпить щось протиприродне. Так, один чернець розповідає, що в пісний день з'їв яйце, в якому уже був зародок курчати. Чи не зогрішив він? (2, 26).

Ще один прийом – *пародія* на схоластичну богословську мову з її заплутаним синтаксисом і безглузким лексичним етикетом (1, 15). В книзі багато імен зі значенням: магістр Цицькосмоктун (1, 34), магістр Свіжопиріжок (1, 1), Бернард Перодряп (1, 3), Петро Горшколиз (1, 7), Гільдебрант Сосальський (1, 12). Ще один прийом – *очуднення*, коли малокультурна і неосвічена людина береться розповідати про відомі всім серйозні речі, і виходить наївна і нековирна балаканина. Так один чернець переповідає сюжет Гомерової «Іліади»: «...І скипала там несусвітна січа. Рубали вони один одного так страшно, що все поле було залите кров'ю, і річка, котра там протікає, вся наповнювалася кров'ю і ставала зовсім червона, неначе не вода в ній, а справдешня кров. Гамір битви сягав аж до неба, і один воїн метнув камінь, котрий не в спромозі були підняти двадцять чоловік, а один кінь навіть заговорив і віщував. Однак я не йму віри таким безліпцям, бо вважаю це неможливим...» (2, 44).

Критика чернецтва своєю різкістю і сміливістю нагадує нам сторінки «Гаргантюа і Пантагрюеля» (який з'явився через 15 років).

Ульріх фон Гуттен. До значних діячів німецького Відродження належить письменник-лицар Ульріх фон Гуттен (1488–1523). Вважають, що він був одним з авторів «Листів темних людей». Ульріх не ставить перед собою якихось спеціальних художніх завдань і вдається до сатиричної публіцистики, про що свідчать і назви: «Промови» (1515–1519), «Діалоги» (1520), «Нові діалоги» (1521). Його критика спрямована проти князів, бюргерів, німецького чернецтва, а також проти папських прелатів і католицького кліру. Як лицар

Ульріх мріє про політичне об'єднання Німеччини в єдину державу під владою імператора. Він люто ненавидить папу римського. Помирає він в еміграції, де опинився після одної невдалої політичної авантюри (участь у повстанні архієпископа Трирського проти курфюрста).

«Народні книжки». Плебейський напрям у Відродженні представлений так званими народними книжками, написаними німецькою мовою. Вони не утворювали певного літературного жанру і були циклом міських шванків, а здебільшого – перекази чи переробки строкатої літературної продукції минулих століть і сучасності. В цьому плані вони продовжували середньовічну традицію сюжетних компендіумів і переказів («Gesta romanorum» та ін.). Тут були лицарські романи, поезія шпільманів, сатиричні швайки, історичні хроніки, народні перекази, тваринний епос тощо. Викладалися вони обов'язково прозою і були лексично й сюжетно пристосовані до розуміння нового читача: бюргера, ремісника, селянина. Це такі «книжки», як «Чарівна Мелузіна» (1456), «Трістан і Ізольда» (1484), «Рейнеке Фос Лис» (1498), «Фортунат» (1509), «Тіль Ейленшпигель» (1515), «Чарівна Магелоп» (1535), «Доктор Фаустус» (1587), «Книга Лалів, або Шильд-бюргери» (1597) та ін. Нерідко сюжети «книжок» розігрували в ляльковому театрі.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема

1. Загальна характеристика Відродження в Німеччині та в Нідерландах.
2. Життєвий шлях Еразма Роттердамського. «Похвала глупоті»: тематика, проблематика, характеристика образів.
3. Біографія Себастьяна Бранта. «Корабель дурнів»: тематика, проблематика, характеристика образів.

Творча робота. Написати твір-роздум на тему «Актуальність творів Роттердамського та Бранта у наш час»

Тема 4. РЕНЕСАНС У ФРАНЦІЇ

Піднесення Парижа. Розквітом Ренесансу у Франції слід вважати XVI ст. Відродженню в країні передувала довга і виснажлива Столітня війна з Англією за повернення їй колишніх володінь в Бретані й Нормандії (1337–1453). Не слід забувати, що нормани колись завоювали Британію (1066), державною мовою в країні була французька, а столиця знаходилася у Франції. Поступово ці заморські володіння відпали від Англії, але тепер англійські королі вирішили повернути їх. Французи відстояли свою територію. В цій війні відзначилася як національна героїня Жанна д'Арк (страчена У 1431 р.).

Під час війни почався процес централізації країни, в яку входила тоді значна кількість герцогств і графств. Поступово політичний і культурний центр перемістився в область Іль де Франс, тут піднісся Париж на р. Сені, колишнє римське гарнізонне місто Лютеція Паризіорум. Проте французькі королі ще довго не відчували себе повними господарями у своїй країні.

Ренесансні королі. Ренесанс у Франції розвинувся у дворянському середовищі, у нечисленних центрах влади. Французькі королі, духівництво і представники знаті виступали як меценати. Серед королів слід окремо згадати Франціска I (1515–1547), справжнього ренесансного володаря, що відзначався у придворному житті підступністю і жорстокістю, був охочий до грубих чуттєвих насолод і легковажних розваг, умів причаровувати жіночі серця, в разі потреби не зупинявся перед насильством. Безсумнівно, ренесансна «широта» постає в його особі ще як анархічна, груба, азартна жадова життя.

Франціск воював з Італією, намагаючись підкорити її своєму впливу. Його солдати вивезли в Париж безліч скарбів італійського і античного мистецтва. Цей король багато сприяв розвитку мистецтва у Франції. Він запрошував до себе працювати Леонардо да Вінчі, Бенвенуто Челліні та ін. Він почав перебудовувати Париж. На противагу богословській Сорбонні відкрив світський навчальний заклад Колеж де Франс. Він дозволив ученим користуватися королівською бібліотекою в замку Фонтенбло. За його сприяння з'явилися переклади французькою мовою античних класиків – Гомера, Плутарха, Фукідида, Ксенофонта та італійських письменників – Данте, Петрарки, Боккаччо. На короткий час він *наблизив* до себе Ф. Рабле.

Серед інших коронованих осіб-меценатів слід назвати сестру Франціска – Маргариту Ангулемську, королеву Наваррську (1492–1549) Вона виступила як письменниця, автор збірки новел «Гептамерон», в якій щодо форми наслідувала «Декамерон» Боккаччо, а щодо принципу вибору персонажів і моральної тенденції – «Божественну комедію» Данте.

Реформація. Розквіт Ренесансу у Франції був затьмарений реформаційним рухом, який очолив Жан Кальвін (1509–1564). Франціск всіма силами намагався протистояти реформації і навіть вислав Кальвіна за межі Франції (1533). У 1536 р. Кальвін друкує в Базелі (Швейцарія) свою головну працю «Напучування у християнській вірі», невдовзі назавжди оселяється в Женеві. З середини 1540-х років це справжній релігійний диктатор і фанатик. В Женеві він переслідує мистецтво і театр, спалює на вогнищі іспанського вченого і природознавця Мігеля Сервета (1553). Постійні інтриги і злочинна

енергія Кальвіна призвели до активізації реформаційного руху у Франції. Король залишався католиком. Нетерпимий і деспотичний Кальвін розпалював національну ворожнечу. У 1562 р. почалися релігійні війни між католиками і гугенотами (протестантами), їх кульмінацією стала Варфоломійська ніч на 24 серпня 1572 р., коли за наказом Катерини Медічі було таємно вбито до 30 тис. гугенотів. Після цього конфлікт тривав до 1598 р., коли король Генріх (Анрі) IV спеціальним указом («Нантський едикт») дарував гугенотам рівні з католиками громадянські права. Щоправда, в наступному XVII ст. конфлікт між католиками і гугенотами розгорівся з новою силою.

Письменники доби Ренесансу. Ренесанс у Франції – час нечуваного розквіту поезії, музики, образотворчих мистецтв і театру. Французькі митці одержали естетичні цінності Відродження з рук італійців і в усьому наслідували їх. У XV ст. Франція пережила навіть процес латинізації культури. З часом великого виливу набуло іспанське мистецтво.

У першій половині XVI ст. провідними стають творчість прозаїка Ф. Рабле і багатогранна діяльність групи поетів і драматургів «Плеяда». В другій половині століття як прозаїк уславився Мішель Монтень (1533–1592), автор «Проб» («Les Essais») – трактатів, в яких він прагнув наслідувати моралістичну філософію Плутарха. Трагічну добу релігійних воєн відобразив у своїх поезіях поет-гугенот Теодор Агрііша д'Обінє (1550–1630).

Саме містам судилося стати центрами нової культури, яка увібрала в себе естетичні особливості культури простонародної, плебейської, *низової*. Відродження можна розглядати як синтез нових гуманістичних ідей з певними елементами простонародної культури середньовічного міста. Саме з неї доцільно розпочати аналіз французького Відродження.

Література середньовічного міста

Сатира в літературі середньовічного міста. З розвитком міст з'явилася характерна усна словесність, яку прийнято називати *літературою середньовічного міста*. В ній переважала сатирична тенденція, спрямована проти віковичних ворогів міської громади, які постійно ущемлювали її права, – єпископів і духівництва, баронів і лицарства та ін. В історії відомі навіть війни, які міста вели за свою незалежність від єпископів та феодального лицарства. Другим об'єктом сатири було селянство, яке не входило до міського стану. Піддавалися осміянню історично нові прошарки міського населення: юристи, нотарі, лихварі, мінйяли, школярі (студенти), професори, чорнокнижники... Самі представники міських цехових професій також нерідко виступали в сатиричних образах. Осміювалося все те, що протирічило стилю життя, способу мислення, психології городянина. В цьому вгадується певна зверхність городян до неміських станів, гордість за свою корпоративну солідарність і працю. Улюбленим героєм ставала людина, наділена якостями, які найбільше цінували у міському середовищі, – такими як кмітливість, заповзятливість, енергійність і дотепність.

Гробіанський і блазнівський гумор. В середньовічній літературі існував гумор *гробіанський* і *блазнівський*. Розповідь велася нерідко від імені блазня чи гробіана або в тоні співчуття їм. *Гробіан* порушував загальноприйнятий порядок або в демонстративній формі виражав його неприйняття. Своїми діями він створював безладдя, метушню та неспокій і тим самим викликав сміх. До таких героїв належить німецький персонаж Тіль

Ейленшпігель, який любив скрізь залишати свої екскременти, особливо у церквах. Гробіанський гумор був відверто непристойним.

Блазень відрізнявся від гробіана своєю дотепністю, здатністю жартувати і кепкувати. Він не боявся заплутаних ситуацій і завжди дотепно виходив з них. Таким був персонаж німецьких шванків піп Аміс. Про нього розповідали, що одного разу він зголосився розмалювати фресками стіни королівського палацу; але, взявши гроші наперед, проїв і пропив їх. Коли ж король прийшов приймати роботу і побачив голі стіни, дотепний піп пояснив, що живопис зачарований: його побачить тільки той, чиї батьки ніколи не грішили і народили своїх дітей в законі. Комічним було те, що всі присутні тут же прийняли розхвалювати «роботу».

Жанри сатиричної літератури. Серед жанрів сатиричної літератури переважала коротка оповідь в прозі, а частіше – у віршованій формі. Це по суті анекдоти. В Італії це прозові *новелліно* (на їх основі Боккаччо написав свій «Декамерон»); у Франції віршовані *фабліо*; в Німеччині – прозові чи віршовані *шванки*. Анекдоти латинською мовою називалися *фацеції* (facetiae). їх писали письменники-гуманісти: Фрідріх Бебель, Джан Франческо Поджіо та ін.

Нерідко окремі шванки і фабліо об'єднували в одну тематичну групу. Така збірка з участю одного центрального персонажа називалася *народна книжка* (в Німеччині) або *роман* (у Франції). Відомі народні книжки про Тіля Ейленшпігеля, Доктора Фауста, Гаргантюа і Пантагрюеля, роман про Лиса Ренара (Лиса Райнеке).

Дуже популярним був *фарс*, коли сюжети шванків чи фабліо розігрувалися в ляльковому театрі або людьми. Зберігся французький фарс про адвоката Патлена, смисл якого можна передати словами: «Сам себе обдувив». Один городянин, бажаючи спекатися настирливих кредиторів, користується дотепною порадою адвоката Патлена. Він вдає з себе перед ними божевільного, і на всі запитання відповідає овечим меканням. Коли ж настав час розрахуватися з адвокатом за «цінну пораду», він і йому відповідає «Ме-е-е». Поширені були фарси на тему про шлюбну зраду.

Як і в античному фарсі, в середньовічному також обігрувалося людське тіло. Персонажа били, він ховався в незручних місцях, рятувався втечею, давився їжею, захлинався вином, йому відрізали волосся, ніс, вуха. Тілесні недоліки комічно акцентували; все, що стирчить або виділяється, – ніс, живіт тощо – збільшували у розмірі. Образи тіла фігурували і в мові – у так званих брутальних виразах і в жестах.

Перевдягання і «карнавальний сміх». Дуже поширеним у середньовічних фарсах було *перевдягання*. Чоловік поставав в образі жінки і навпаки, чернець – мирянина і навпаки, селянин – лицаря, городянин – дворянина, слуга чи служниця – в одязі свого пана чи своєї пані тощо. Місце середньовічної людини було жорстко фіксоване на ієрархічній драбині, тож людина не у власному одязі викликала сміх, бо це суперечило її постійному життєвому статусу. Разом з тим у фарсах відбилося на підсвідомому рівні бажання його змінити, відповідно такий сюжет сприймався як захоплюючий і авантюрний. Адже чужий одяг вимагав від людини зовсім іншої поведінки, він потребував дотепності, кмітливості і вигадливості. Античність не знала інтересу до перевдягання.

Стихія перевдягання знайшла відбиття у середньовічному *карнавалі*, який розігрував можливість переходу людини від узаконеного і незмінного життєвого статусу до

іншого, але з обов'язковим поверненням назад. Тому всі сюжети з перевдяганням називають ще карнавальними, а всю культуру середньовічного міста – карнавальною, або *сміховою* культурою (Припускають, що саме слово «карнавал» дослівно означає «корабель на колесах» (car naval), який тягнули під час ходу. Докладніше про це див.: *Бахтин М. М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М., 1965.).

До карнавальної ситуації слід віднести не тільки перевдягання в чужий одяг, а й будь-яку ситуацію, де людина фізично опиняється у місці, що не відповідає її звичайному життєвому статусу. Жива людина ховається у труні, чоловік – у жіночому монастирі, коханець-невдаха – у кошику із золою; злодій залазить у склеп і важка кришка несподівано закривається; купець замість ярмарку опиняється у будинку розпусти і залишає там всі гроші («Декамерон» Боккаччо); аристократа скидають у багно і грязюку («Трістан і Ізольда» Бєруля); родовитий дворянин опиняється у скрині з брудною білизною і його несуть у пральню («Віндзорські дотепниці» Шекспіра); малокультурні й незграбні ремісники беруться за акторську справу і всім на посміх розігрують сентиментальну п'єсу з античних часів («Сон літньої ночі» Шекспіра) і так далі. Сміх викликала кричуща невідповідність між постійним життєвим статусом людини і ситуацією, в якій вона опинилася. Комічний катарсис відбувався, коли людина поверталася до початкової ситуації і тим самим відновлювала свій статус. Як можна переконалися, прийоми ренесансного сміху широко використовували ренесансні автори.

Франсуа Війон. Серед авторів середньовічного міста були видатні постаті. У Франції це Франсуа Війон (Villon, справжнє ім'я Монкорб'є, 1431 – 1463). Він закінчив Сорбонну і мав диплом магістра. Але сам спосіб його життя мав кричущо визивний характер. Вій був злодієм і кілька разів був ув'язнений. Під час першого ув'язнення він у віршах описав історію своїх бідувань, яку назвав «Le Lais» («Малий заповіт»). Він заповідає друзям своє нехитре майно, а ворогам, серед яких ті, хто переслідував його – пишець суду, прокурор, купець та ін., – свої хвороби і борги. Комізм поета є типово карнавальним.

Головним твором Війона вважають «Великий Заповіт». Це також своєрідна сповідь, то іронічна, то трагічна, в яку вставлено кілька десятків віршів – *балад*. В них превалує тема марноти життя і швидкоплинності часу. Оскільки Війон пристрасно віддавався чуттєвим насолодам, то вважав своє власне життя, очевидно, безнадійно загубленим. Він кохає повію, товстеньку Марго, разом вони пропивають зароблені нею гроші. Він розуміє, що кожний його крок гріховний і наближає його до страшної розплати. Середньовічний світ, в якому людська природа потерпає від численних обмежень, стає для нього фатальним, а життя як таке здається йому позбавленим сенсу. Станові привілеї, якими люди так пишаться, здаються йому безглуздими, бо не допомагають врятуватися від смерті – ні лицарю, ні єпископу, ні графу – так само як і злодію. В цих віршах ми знаходимо поширений в середньовічній культурі мотив «танку смерті». Разом з тим Війон неспроможний піднятися духом над емпіричним буттям, йому не властива ренесансна широта, яка б дозволила спокійніше дивитися на свої біди і гріхи і шукати в них естетично цікавий матеріал. Звідси його песимізм і скептицизм.

Ваганти. В цілому вірші Війона примикають до цілого напрямку в середньовічній літературі – поезії *вагантів* – мандрівних поетів-школярів, чиї зухвало життєлюбні вірші-пісні в дусі стихійного сенсуалізму оспівують кохання і невибагливо-життєрадісних дівчат, вино, природу, дозвілля. Писали ваганти комічним суржилом з університетської латини і німецької або французької мови (*макаронічна мова*). Ми знаходимо у них також сильні антиклерикальні мотиви (пародійна «Всеп'янійша літургія», XIV ст.) .

Ренесансний сміх. Отже, в середні віки сміх був переважно визивним, демонстративним. Він прагнув зачепити, шокувати, епатувати, викликати гнів. Комічний герой ніколи не забував, що навечно прикріплений до певного, а саме – до нижчого щабля ієрархічної драбини, і кидав виклик усім і усьому. *Ренесансний сміх* зовсім інший. Він виражав радість звільнення, духовної емансипації від тягара середньовічних забобонів і заборон, а також від фатальної залежності від свого ієрархічного місця в суспільстві. Це *життєствердний* сміх. Об'єктом осміяння найчастіше виступали не так люди, як самі норми життя, які розвінчуються, пародіюються, десакралізуються. Основними прийомами такого сміху стають *пародія, комічне розвінчання, десакралізація*, а також добре знаний в середні віки *бурлеск (або травестія)*. Найосоружнішою була духовна диктатура церкви, саме вона й виступала об'єктом комічного розвінчання у Боккаччо, Еразма Роттердамського, Рабле та ін.

Важливо розрізнити в ренесансному сміхові дві тенденції. Перша – це *гуманістичний сміх*, який виражав радість життя, закоханість у красу людини, природи, реальності, сміх, що виявляв *широту* світовідчуття. Це сміх Боккаччо, Рабле, Шекспіра та ін.

Друга тенденція – це *сатиричний сміх*. Якщо в середньовічному сатиричному сміхові панувала тенденція визивного неприйняття існуючого порядку, то в ренесансному осміяння ведеться з позицій певного *ідеалу*. Буденне, низьке вже не заповнює цілком людину. Гуманісти відділяють себе від комічних персонажів і стають над ними. Цим персонажам надає комізму позиція самого автора. Він глузує з тих, хто не відповідає новим ідеалам гуманності, толерантності, здорового глузду, гуманістичній широті тощо. Такий сміх Рабле, коли він висміює католицьке і протестантське духовництво, чиновництво, суддівство, середньовічну педагогіку, університетську схоластику, теологію, а також війни. Ренесансним авторам правили за взірць античні сатирики Плавт, Теренцій, Апулей, Лукіан, твір «Батрахоміомахія» та інші.

Творчість Франсуа Рабле (1494–1553)

Життя Франсуа Рабле. Найповніше дух всієї епохи виразив Ф. Рабле у книзі «Гаргантюа і Пантагрюель». В першій половині свого життя він – духовна особа, живе в різних монастирях, які традиційно з часів середньовіччя були осередками освіти, але його вчені заняття були гуманістичними, що суперечило монастирським статутам. У 36 років він складає з себе духовний сан, щоб вільно віддатися наукам. Його захоплює медицина. Він вивчає людське тіло як ренесансний мислитель. Для нього воно не грішна плоть, а мікрокосм, окремий світ. Він хоче зняти з нього всі заборони і прокльони. Він провадить анатомічні дослідження, читає лекції, лікує хворих. Так складається його філософія світу в дусі стихійного сенсуалізму. Її він і прагнув виразити у своїй книзі, яку почав писати без певного плану у 1532 році. Наступного, 1533 р. вперше активізуються протестанти. Сорбонна, центр

католицизму і теології, посилює релігійну цензуру. Книга Рабле підпадає під заборону. Письменник реагує по-своєму: отримує прощення гріхів у римського папи і знов приймає духовний сан. Проте наукової і лікарської діяльності не перериває, так само як і літературної. Він знаходить покровительство у Франціска I і присвячує йому розділ III книги. Проте король не може повністю захистити Рабле від переслідувань Сорбонни. Становище письменника стає вкрай небезпечним після смерті короля. Він випускає розділ IV і закінчує V, але раптово помирає в Парижі.

Життя Рабле – це типова ренесансна біографія. Середньовічний поет Данте не мислив себе без батьківщини, свій непевний життєвий шлях у вигнанні він зобразив у вигляді важких підйомів і спусків у пеклі й чистилищі; а ренесансний письменник Рабле не мислив себе без нових життєвих вражень і знань, він умів багато разів усе починати спочатку. В іншому їхні долі подібні: обидва стали жертвою історичних перипетій, обидва були вигнанцями, обидва марно пов'язували свої надії з покровительством короля.

Народно-поетичні джерела «Гаргантюа і Пантагрюеля».

По своїй суті «Гаргантюа і Пантагрюель» – це гуманістичний памфлет, для якого Рабле обрав сатирико-фантастичну форму. Для сучасників зміст не був таким загадковим і химерним, як для наших часів. Як освічений, так і плебейський читач легко вгадували готові сюжетно-тематичні кліше, якими Рабле скористався в дусі Ренесансу. Самих персонажів – казкових королів-велетнів автор узяв з популярної народної книжки і балаганних лялькових вистав. Особливістю народної вистави є поетизація всього чуттєвого, наявність яскравих видовишно-звукових ефектів, обігрування предметів, тіла. Відповідно до цього головним надзавданням твору для Рабле стала ренесансна реабілітація плоті і світу чуттєвого, емансипація від середньовічного страху перед життям. Тіло стає принципом показу всього життя. Слід згадати і про заняття Рабле анатомією. Звідси головний прийом перевтілення, тобто переосмислення звичайного предметного світу і відносин з погляду вільної у всіх своїх виявах плоті.

Жанрова природа твору. Твір Рабле – не роман у точному значенні слова, хоча його нерідко так називають. В основі твору – гротескне зображення *ініціальних випробувань* героїв, які не можуть завершитися певною сюжетною точкою. Характер цих випробувань відбиває чисто ренесансний принцип – різноманітність, контрастність, певну непередбачуваність («новелістичність»). Сюжетний принцип – строкатість і насиченість емпіричним матеріалом. В сюжетну раму вставляються численні анекдоти, оповідки, «авентюри», мовні каламбури та інші жарти. Але постійно звучить і серйозний голос автора з екскурсами в галузь політики, педагогіки, церковної моралі і т. н. Поєднання комічного і серйозного складає ренесансну різноманітність.

Для розгортання ініціальної долі свого героя автор звертається до вже наявних ініціальних сюжетів. Так виникає пародійна основа книги. Перший розділ – це щось на зразок комічно перелицьованого «Державця» Н. Макіавеллі, такий собі комічний трактат про виховання принца. Другий розділ – пародія на лицарські поеми, зокрема на іронічно-комічні версії «Пісні про Роланда» в Італії. Розділи з

третього по п'ятій – це пародія на «Одіссею» і «Утопію» Томаса Мора разом узяті. Ініціальні труднощі не драматизуються, а навпаки, всіляко розвінчуються. Уже ці факти свідчать, що книга написана в душі ренесансного сміху. Книга, написана за таким принципом, ніколи не може дійти логічного кінця. Так само, як ніколи не може умерти ляльковий Совізжаль (Петрушка). Смерть Рабле обірвала роботу над твором.

Історія виховання принца. Простежимо, як переосмислюється довкілля з погляду ренесансного тіла. Немовля Гаргантюа (розд. I) народжується не звичайним шляхом, а через вухо матері. Так відкривається новий погляд на функцію вуха. Підліток Гаргантюа засвоює наукові знання через рот. Викладач ставить перед ним різну їжу, пояснює її фізичні, хімічні, біологічні, геометричні властивості, і хлопчик перевіряє все це на смак. А як же традиційний спосіб? Він виявився цілком непридатним, бо за двадцять років навчання дитина встигла лише визубрити абетку з початку до кінця і з кінця до початку. Так відкривається нова функція рота. Студент Гаргантюа, бешкетуючи, знімає з собору Паризької богоматері дзвони і робить з них бубонці для свого коня, теж велетенського. Батьки терміново викликають сина з Парижа додому, бо почалася війна і потрібна його допомога. Біля табору неприятеля його кінь зупиняється і заливає ворогів своєю сечею. Це новий погляд на військову стратегію. Цікаво, що й сама війна спалахнула через обоз коржиків, які не могли поділити між собою селяни двох держав. Далі теж багато несподіванок. В бою відзначився чернець Жан, який побив ворогів дерев'яним хрестом. А вороги програли тому, що, напавши на монастирський сад, захопилися солодким виноградом. Щоб складати його, вони спеціально продірявили бойові барабани. Принц Гаргантюа подарував брату Жану за одержану перемогу монастир «Телема» (поренесансному «перелицьована» Платонова «Держава»). Головне правило монастиря було: «Роби, що хочеш!» До нього приймали лише здорових і вродливих молодих жінок і чоловіків, які жили не окремо, а вперемішку. Головні їхні заняття – не молитви і піст, а музика, вірші, вільне заняття науками.

Грангузьє – образ плебейського короля. В самих персонажах гротескно підкреслюються тілесні, фізичні якості. Король Грангузьє (батько Гаргантюа) – це втілення простонародної мрії про ідеального, плебейського монарха. Згідно з карнавальним каноном, він у всіх якостях має переважати звичайні людські спроможності, бо на те він і король. Отже, він черевань і ненажера, п'яниця і розпусник, бешкетник і лихослов. За це всі його шанують.

Панург. В розділі III Пантагрюель знаходить собі ідеального друга – Панурга. В цьому персонажі все побудовано в карнавальному дусі, на взаємовиключних якостях. Він ненажера і п'яниця, бешкетник і лихослов, злодюжка і розпусник; але він чесна і порядна людина, балакун і жартівник, мудрець і дотепник, веселий і приємний у товаристві. Панург демонстративно емансипується не лише від забобонів і упереджень, а й взагалі від усіх моральних заборон. Він у супроводі Пантагрюеля та інших вирушає у далеку подорож по морю до оракула Божественної пляшки, щоб почути від неї пораду: чи слід йому одружуватися. По дорозі друзі зупиняються на різних островах, де живуть дивовижні істоти. Тут багато чого нагадує читачеві «перелицьовану» «Одіссею» Гомера. Є навіть «троянський кінь», але не кінь, а свиня, в середині якої ховаються кухарі. Пляшка дає Панургові пораду не одружуватися, а пити далі. На цьому твір уривається.

Еротичний макрокосм. Весь світ у книзі розглядається як не просто матеріальний, а плотьський, навіть сповнений суцільною еротикою. На кожному кроці знаходимо еротичну символіку, притаманну народному балаганному мистецтву. Тіло людини трактується як еротичний макрокосм. Наприклад, Гаргантюа мав народитися саме через вухо, бо ця частина тіла належить до «царства верху», а йому, як принцеві, недостойно було б народжуватися в «царстві низу». Маленький Гаргантюа робить відкриття, що м'яка і тепла підтірка зігріває душу і приводить до активної розумової діяльності. Рабле кепкує з важливого для середньовіччя розділення світу па «верх» і «низ», а водночас відкидає середньовічну парадигму історичного часу.

Особливо дістається у творі духівництву. Гумор полягає в акцептуванні чисто тілесної сторони їхнього життя і зовнішності, годі як все тілесне церква вважає гріховним. В одному розділі автор досліджує питання: чому в одних ченців ніс прямий, а в інших – кирпатий. Виявляється, все залежало від грудей годувальниці, яка годувала немовля.

Мовна стихія комізму. Рабле утверджує нову цінність, не знану в середні віки, – чуттєву стихію світу. Тож мова книги має «речовий» характер, доведений часом до гротеску. Автор апелює до всіх органів чуття, бурлескно вільно демонструє безмежні спроможності людського тіла відчувати, сприймати, розуміти і відтворювати світ.

Улюблені прийоми Рабле – це комічні перелічення і комічні порівняння; проте вони нічого не уточнюють і нічого не прояснюють, їх функція – мовна гра за правилом: навмисно поставити поряд те, що не зіставляється й не порівнюється, та через парадокс і здивування наголосити на всьому чуттєвому і матеріальному. Це чисто ренесансна насолода, індивідуалістична і навіть анархічна, повнотою матеріального світу, коли знята заборона, що тяжіла над ним століттями.

Демонстративний антикальвінізм. У своїй книзі Рабле прагне розкрити якщо не красу і гармонію, то чуттєву привабливість реального світу. Він робить це здебільшого демонстративно, переходячи межу смаку і дозволеного. Це можна пояснити бажанням кинути виклик кальвінізму з його культом аскетизму і духовним терором. Ставши на бік Кальвіна, коли той виступав проти Сорбонни, Рабле невдовзі відчув небезпеку, яку таїть кальвінізм для Франції, всієї культури. У книзі Рабле відбилася така характерна риса французької ментальності, як настанова на сенсуалізм, коли вищим критерієм істини вважають сприйняття органів чуття. У самого Рабле така настанова була вихована його анатомічними заняттями.

Гуманістична проблематика в книзі. Рабле осміює з позицій гуманістичного ідеалу все, що стоїть на заваді вільному розвитку людської особистості і суспільства. Поряд з церквою і чернецтвом він критикує феодальне судочинство (острів Пухнастих котів, яким управляє герцог Цан-Царан – V, 11–15), загарбницькі війни, богослов'я і схоластичну університетську освіту, середньовічну педагогіку.

Торкаючись питання про виховання ідеального правителя, Рабле перший в Європі пропонує нову педагогіку, в основу якої покладено принципи єдності фізичного і розумового виховання, поєднання навчання з реальним досвідом, поваги до особистості учня. Зразковий правитель, на думку Рабле, мусить бути мудрим і освіченим (до нього пасують слова Платона: «Держава тільки тоді стане щасливою, коли царі будуть філософами, а філософи – царями» – I, 45), а також гуманним і доброзичливим до простих людей («їхню працею я живу, їхнім потом живлюся я сам, мої діти і вся моя сім'я» – I,

28). Він – опора для свого народу («Як молодий саджанець, народ треба підпирати, оберігати від усіляких бур, небезпек і пошкоджень» – III, 1). Правитель піклується про земне щастя і добробут підданих. За допомогою знань люди в майбутньому опанують сили природи («дістануться до джерел граду, витоків дощу і до кузні блискавок») і будуть справжніми господарями життя, більше того – «самі стануть як боги» (III, 51). Таким апофеозом увінчується натхненний, хоча здебільшого далекий від гармонійності сенсуалізм Рабле.

Рабле як ренесансний мікрокосм. Рабле як автор «Гаргантюа і Паитагрюеля» сам постає як справжній мікрокосм. З ренесансною широтою він поєднує в собі серйозне і жартівливе, критику і безневинний жарт, гуманістичну освіченість і літературну ерудованість, сміливість, критику кальвінізму і щире захоплення простодушністю народного життя, глибоку вченість і наївну безсоромність. Проте цій широті, досить анархічній і своєвільній, здебільшого ще не вистачає гармонії, внутрішньої єдності, смислової упорядкованості. Разом з тим у Рабле ми спостерігаємо, як близько сенсуалізм підходить до раціоналізму, до філософії «здорового глузду», що пошириться у Франції в наступному XVII столітті.

«Плеяда»

Творчість «Плеяди». Зачарування новою для Франції культурою ренесансної Італії, яку французькі солдати просто «на багнетах» доставили в Париж, зміцнення монархічної влади і розквіт меценатства, смак до інтелектуальних занять, що з'явився після виснажливих десятиліть війни з Англією, – все це створило умови для розвитку нової літератури. XVI століття увійшло в історію французької літератури як *вік поезії*. Найзнаменитішою була літературна група «Плеяда» (назва з 1554 року), до якої входили сім поетів: Жан Дора, Ремі Белльо, Етьєн Жодель, Жан-Антуан де Баїф, П'єр де Тіар, Жоакен Дюбелле, П'єр Ронсар. Всіх їх згуртував спільний інтерес до вивчення грецької поезії.

Майже всі поети були близькі до короля, служили при дворі або були під покровительством можновладців (Дора, Белльо, Жодель, Ронсар; Тіар був духівником короля), що не заважало їм бачити тіньові сторони придворного життя і навіть страждати від них (П. Ронсар: «Я ненавиджу двір, як смерть»). Всі здобули блискучу освіту, досконало володіли обома мовами античності, знали культуру ренесансної Італії. Якщо Рабле знайшов свою художню стихію в образах народного ярмаркового театру, а освіта його була переважно природознавчою, то культурно більш витончені поети «Плеяди» «повернули повагу до античності, особливо до латинської поезії, яка була для них джерелом натхнення». Дора *писав* вірші латиною. Майже всі віддали данину історико-міфологічній трагедії чи ренесансній комедії на основі текстів Плавта і Теренція («Плутос» Ронсара, «Сміливець» і «Євнух» Баїфа, «Євгеній» і «Клеопатра» Жоделя та ін.). Серед їх кумирів і об'єктів наслідування були Анакреонт, Сапфо, Гораций, пасторальний Вергілій (у Белльо, Дюбелле). Наслідуючи «Енеїду», Ронсар написав «Франсіаду» (не закінчено). Баїф в ренесансному дусі вигадав собі *любовну* біографію у віршах; інші присвячували свої поезії певним дамам, що стало традицією після Петrarки. Слава Жоделя-драматурга суперничала зі славою Ронсара-поета.

Поезія Ронсара. Поети «Плеяди» висунули настанову не на переклад (що відповідало риторичним традиціям пізнього середньовіччя), а на *імітацію*. Цей принцип найбільш

оригінально і творчо вільно втілював П'єр Ронсар (1524–1585). Історик французької мови так пише про Ронсара: «Це наш перший великий поет, він відкрив новий світ поезії століттям раніше, ніж Паскаль створив класичну прозу (...) У Ронсара ми знаходимо усталену і багату, впевнену у собі мову, добре відкарбовані вірші, слова, що посідають належне їм місце, гарну і гармонійну форму, натхненну античністю». В особі Ронсара ренесансна «широта» людини знайшла для себе не так належну глибину, як раціональну, урівноважену форму, що нею поет завдячує наслідуванням античних зразків, осмислених крізь призму римського класицизму. У Ронсара немає хаотичності мови Війона чи Рабле, душевних терзань Петрарки; не притаманна його почуттям і властива любовним переживанням Данте сувора прохолода католицького храму; його почуття сентиментальні чи цнотливо стримані, а еротика ховається за іронією і теплим комізмом. При цьому він не аскет, а яскравий ренесансний сенсуаліст, його поетичний погляд прикутий до речей. Але все ж не так, як у Рабле! У Ронсара це окультурена природа – в душі Вергілія і сприйнятої крізь його призму Сапфо: парки, квіти, примхливі рослини, пташиний спів, маленькі тварини, картинно стилізовані краєвиди – все милозвучно, все охоплено гармонійним сентиментальним настроєм, що вгадує наперед традиції рококо.

Ронсар пережив життєву драму: ще в молоді роки він втратив слух. Проте це не позначилося на почуттях поета. Він поклонявся різним красуням і залишив присвячені їм вірші. Серед цих жінок найбільш прославлені три: Касандра, Гелена і Марія, тон віршів відповідає символіці імен. Найулюбленіший жанр зрілого Ронсара – сонет; видно, що він добре знає Петрарку, не боїться стилізувати навіть «петраркізми». Іноді він заперечує італійський образ ідеальної красуні – блакитноокої і руської (Шекспір, наслідуючи Ронсара, захоче у сонеті 130 ще різкіше відтінити цю відмінність). Зразком нової гармонійності форми, петраркізмів і водночас суперечки з Петраркою є сонет, що починається рядком: «Скоріш погасне в небі хор зірок...»

В сонеті, що починається рядками «Коли сама, покинувши гостей, // Сидиш замріяна, до галасу байдужа...», віддзеркалилася знаменита поезія Сапфо «До богів подібним мені здається...». Він яскраво свідчить, як вміє приборкати Ронсар владу руйнівних афектів, надати своєму світові гармонійності й теплоти (Шекспір цілком по-своєму використав цей самий мотив у сонеті 23.)

Поетичний маніфест «Плеяди». Уперше в історії європейської літератури група виступила з маніфестом про власні творчі завдання (1547). Сама назва документа свідчить, що воли полягали у «захисті і звеличенні французької мови». «Чому ми так шануємо все чуже? Чому так несправедливі до себе? – писав автор маніфесту Ж. Дюбелле. – Чому ми просимо милостині в чужих мов, ніби соромимося говорити своєю рідною мовою?»

«Маніфест» підніс цінність авторської індивідуальності й новаторства і проголошував край притаманним середньовіччю цеховим традиціям поетичної творчості. Маніфест закликав до ліричної схвильованості, якій уже не було місця в застарілих риторичних жанрах балади, рондо, вірале, акровіршів і т. п. Він шукав нову музичність вірша і знайшов її у жанрі *оди*; Баїф організував Академію поезії і музики, намагаючись відродити античні традиції музичного звучання вірша.

Маніфест відроджував деякі жанри античності (епопея, трагедія, комедія та ін.), окремі з них протрималися у французькій літературі аж до середини ХІХ ст. (ода, сатира, послання, елегія, еклога). Мова поезії мала відрізнятись від мови прози. «Плеяда» стала

далеким попередником французького класицизму – стилю скутої правилами краси і естетичного самообмеження.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1.

1. Загальна характеристика Відродження у Франції.
2. Біографія Ф. Рабле. Огляд творчості.
3. Які гуманістичні ідеї висвітлені в романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель»? Які здобутки народної культури використав Ф. Рабле у своєму творі? Що таке карнавал? Які особливості карнавалу виявилися в романі «Гаргантюа і Пантагрюель»? Розкрийте філософію «пантагрюелізму» в романі.
4. Порівняйте системи освіти, представлені в романі. Охарактеризуйте образи вчителів.
5. Охарактеризуйте образи Гаргантюа та Пантагрюеля.

Творча робота. Напишіть твір на тему: «Чи актуальний роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» сьогодні?».

Тема 2.

1. Маргарита Наваррська «Гептамерон»: сюжет, проблематика, система образів.
2. Творчість «Плеяди». Загальна характеристика творчих постатей Жана Дора, Ремі Белью, Етьєна Жоделя, Жана-Антуана де Баїф, Поптю де Тіараа, Жоакен Дюбелле.
3. П'єр Ронсар – життєвий і творчий шлях. Аналіз поезій (за вибором).

Тема 5 ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ

Дошекспірівський етап Відродження

Англійський абсолютизм. Час англійського Відродження – XVI та початок XVII ст. Воно припадає на історичну добу абсолютизму династії Тюдорів, першим королем якої став Генріх VII (1485–1509). Йому вдалося замирити англійське суспільство після кривавої війни Білої і Червоної троянд, що точилася між англійськими дворянськими династіями Йорків і Ланкастерів у 1455–1485 рр. Важлива роль у зміцненні англійського абсолютизму належала Генріху VIII (1509–1547), який не побоявся піти на загострення стосунків з наймогутнішою тоді країною в Європі – Іспанією. Він розірвав стосунки з папським Римом і оголосив себе главою англійської церкви, проте рішуче відмежувався від протестантського руху, яким в ці роки були охоплені Німеччина, Франція і Швейцарія. Вершиною розвитку абсолютизму слід вважати правління Єлизавети I (1558–1603). Англійська аристократія відчувала в ній свою опору, та королева заохочувала також розвиток національної буржуазії. За її правління в Англії виріс могутній флот, який без перешкод панував в Атлантичному океані, особливо після того, як розбив іспанську «Непереможну армаду» (1588 р.). Флот з часом допоміг Англії розширити колоніальні володіння, зокрема в Північній Америці, Індії, Африці та ін.

За роки правління Єлизавети англійське Відродження досягло найвищого розквіту. Після смерті королеви трон переходить в руки католицької династії Стюартів, а в державі посилюється вплив пуританської ідеології, яка перешкоджала вільному розвитку мистецтв. Це означало кінець англійського Відродження.

Національно-історична свідомість. XVI століття сформувало характерну рису англійської нації – національну самосвідомість, яка виражалася, зокрема, у загальному інтересі до національної історії та всіх перипетій національного державотворення. Англійська історія була найпопулярнішою темою мистецтва тих часів. Мандрівні трупи і стаціонарні театри на всі лади розігрували події війни Білої і Червоної троянд, Столітньої війни, епізоди з життя Генріха VII, Генріха VIII з його шістьма дружинами тощо. Жвавий інтерес викликала римська історія, популярними були історичні життєписи Плутарха. Одна за одною з'являлися викладення англійської історії: «Англійські хроніки у скороченні» Річарда Графтона, 1562; «Хроніка» Джона Стау – десять видань з 1565 до 1611 р. Та найгрунтовнішою була багатотомна праця «Хроніки Англії, Шотландії і Ірландії» колективу авторів під керівництвом Рафаеля Голіншеда (1577, 1587). З неї Шекспір взяв багато сюжетів для своїх історичних драм. Через усю творчість драматурга червоною ниткою проходить тема громадянського миру, образ вольового, справедливого і гуманного монарха.

Основні періоди. Учені виділяють Передвідродження (з кінця XIV ст.) і три періоди Відродження: 1) 1-ша пол. XVI ст.; 2) майже вся 2-га пол. XVI ст.; 3) на рубежі XVI–XVII ст.

Джефрі Чосер. Передвідродженню належить творчість Джефрі Чосера (1340–1400), головний твір якого – збірка з 24 віршованих «Кентерберійських оповідань», написаний в дусі «Декамерона» Дж. Боккаччо.

Джефрі Чосер виховувався на зразках французької і латинської Середньовічної літератури та схоластичної філософії і, отже, значною мірою належав Середньовіччю. Разом з тим Чосер зазнав впливу раннього італійського Ренесансу, помітно піднявся над суто середньовічним світосприйняттям і став одним із засновників англійської літератури нового часу. Чосер був першим представником англійського реалізму, відіграв велику роль у формуванні літературної мови своєї країни, створив нове віршування, яке лягло в основу дальшого розвитку англійської поезії.

Про життя Чосера відомо небагато. Народився він у Лондоні в родині купця. Коли йому виповнилося сімнадцять років, батько домігся для нього місця пажа у почесній невістки короля Едуарда III. У 1359 р. Чосер брав участь у військовому поході Едуарда III у Францію, де потрапив у полон, звідки його незабаром викупили. Після цього він служив при королівському дворі, виконував дипломатичні доручення, бував в Італії. Припускають, що Чосер зустрічався в Італії з Петраркою та Бокаччо. Письменник виявляв великий інтерес до італійської гуманістичної літератури; її вплив виразно позначився на його світогляді й творчості.

У 1374 р. Чосер одержав посаду наглядача лондонської митниці. Це дало йому змогу спілкуватися з багатьма людьми різного соціального стану, пізнати життя Лондона. Згодом Чосер був позбавлений цієї посади, матеріальне становище його погіршилося. Наприкінці життя йому довелося зазнати матеріальних нестатків, королівською пенсією, призначеною занадто пізно, він не встиг скористатися.

Поетична діяльність Чосера розпочалась на початку 60-х років перекладом французької алегоричної поеми «Роман про Троянду» та власними творами, в яких використовувались поетичні форми і стиль французької куртуазної літератури. Йому належать поеми «Книга герцогині» (1369), «Пташина рада» (1381–1382), «Дім слави» (1381), «Троїл і Крессіда» (1385) та ін. Поет послугувався традиційними сюжетами і формами (видіння, сон), але вносив у свої твори й багато оригінального – гумор, елементи сатири, майстерну портретну характеристику, розкриття психології героїв.

Найвидатнішим твором Чосера є «Кентерберійські оповідання» – збірка віршованих оповідань, створена в останній період життя. В ній поет відходить від алегоричного принципу зображення і звертається до безпосереднього змалювання життя сучасної Англії. За будовою твір подібний до «Декамерона» Бокаччо. Це також обрмована новелістична збірка, яка відкривається прологом, де описано оповідачів, а далі подано їхні розповіді.

У пролозі розповідається про те, як на околиці Лондона в таверні «Табард» якось під вечір зібралося 29 прочан, щоб відправитись всім разом у Кентербері поклонитися мощам святого Томаса Бекета. До цієї групи приєдналися і власник таверни Гаррі Бейлі і сам поет. Під час подорожі прочани за пропозицією веселого і дотепного Бейлі розповідають різні історії.

Персонажі прологу – представники майже всіх соціальних шарів англійського суспільства: лицар зі сином, вільний селянин-йомен, ігуменя монастиря, ченці, купець, оксфордський студент, ремісники, юрист, лікар та ін. Усі вони докладно характеризуються автором, кожний з них позначений яскравою індивідуальністю і водночас є чітко вираженим типом з рисами, властивими представникам його соціального стану. Наприклад, у змалюванні оксфордського студента відбивається

характерне для того часу зародження потягу до знань. Худий і виснажений, чи не бідніший за жебрака, студент, цілком відданий науці, понад усе цінив книги, стійко зносив голод і злидні, щоб вчитися і навчати інших. Купець хизувався своїм багатим одягом, поводився упевнено: він займався лихварством і завжди виходив сухим із води. Маляр, ткач, тесляр, свідомі свого багатства трималися з великою гідністю й упевненістю, кожний з них переконаний, що годен стати олдерменом. Служителі церкви подані в сатиричному плані. Як показано це люди дуже надійно влаштовані в тогочасному житті, хоча користі від них немає жодної. Характерним є образ монаха – монастирського ревізора, який розтринькував монастирський прибуток як власний і насолоджувався всіма благами життя:

Там був Монах, шанований прелат,
Нив доглядач, в абати кандидат,
Каплиці монастирської хранитель,
Мисливець, коней пристрасний любитель,
Була у нього непогана стайня, –
І їздив часто він на полювання.
Коли ж він мчав на огирі, дзвеніли
Сильніше, ніж капличний дзвін, вудила.
Під ним був кінь рисистої ходи –
Прелат, він був, звичайно, хоч куди;
Товстий, рум'яний, ситий – а зі страв
Із лебедя печеню полюбляв.
(Переклад С. Крижевича)

Характеристика подорожніх значно поглиблюється і доповнюється в малих прологах, що з'єднують окремі оповідання. У цих прологах оповідачі вдаються до самохарактеристики, слухачі висловлюють своє враження від розповіді і думку про особу самого оповідача, сперечаються між собою, виявляючи при цьому свій характер і вдачу.

На розкриття людської сутності персонажа спрямоване й саме оповідання. Кожний обирає тему для розповіді і розповідає по-своєму, згідно з властивостями своєї особистості, культурним рівнем, поглядами й життєвим досвідом. Лицар розповідає куртуазну історію на античний сюжет про Паламона й Арсіту; брутальний мірошник – про старого, ревнивого тесляра, котрого молода дружина обдурювала з клерком Ніколасом; ображений розповіддю мірошника управитель (він свого часу був теслярем) розповідає про злодія мірошника, якого добре провчили кембріджські студенти за те, що він вкрав у них борошно; в уста начитаного студента вкладається книжна історія про Грізельду, запозичену з латинського перекладу новели Боккаччо, здійсненого Петраркою. Оповідання додають нові риси до характеристики персонажів, введених в обрамування, особливо поглиблюючи психологічну своєрідність образу.

Таким чином, обрамування – загальний пролог та малі прологи – і самі оповідання зливаються і становлять єдине ціле. Чосер, використавши відомі форми розповіді, створив якісно нову літературну форму, яка дала йому змогу зобразити всі сторони суспільного життя Англії.

Оповідання збірки різноманітні за темами, жанровими особливостями, стилем. Сюжети їх запозичено з різних джерел: з книжок, усних оповідок, безпосередньо з

життя. Чосер використав майже всі головні жанри середньовічної літератури а також характерні для неї алегорію, фантастику й примітивну дидактику. Однак вставлені в рамку реалістичного прологу, вони є вмотивованими і виправданими. Як цілість, «Кентерберійські оповідання» характеризуються реалістичністю, у творі все пройняте інтересом до реального світу й людини. Чосер зобразив світ таким, яким його бачив і розумів: з його брудом і чистотою, потворністю і красою; зобразив без розпачу і знуцання, без прикрас і слізливого замилювання. У його творі органічно поєднуються високе і низьке, сумне й веселе поетичне й буденне.

«Кентерберійські оповідання» відбивають критичне ставлення Чосера до середньовічного суспільства, пройняті особливою поетичною іронією і гумором, які найбільше надають творові чосерівської неповторності й залишаються високим взірцем для англійських гумористів наступних століть.

Реалістичність зображення зумовила розмовний ритм вірша Чосера і на цій основі – ясність і природність стилю.

З самого початку своєї творчості поет писав англійською мовою. Стан національної мови на той час був дуже хаотичним. Чосер прагне внести певний порядок в цей хаос. Він користується найбільш розвинутим тоді лондонським діалектом, надає йому певної нормативності і тим самим висуває на роль єдиної літературної мови. **У цьому смислі він є основоположником національної літературної мови англійського народу.**

Чосер виріс на ґрунті середньовічної культурної традиції, засвоюючи і водночас перетворюючи її. Він почав писати з «позицій життєрадісного вільнодумства» і цим заклав основи нової гуманістичної традиції в англійській літературі.

ЛІТЕРАТУРА РАННЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ. ТОМАС МОР

XV ст. в історії Англії – буремний і жорстокий час, мало сприятливий для розвитку культури. Негативні наслідки Столітньої війни, героїчний період якої давно вже минув, кривава династична війна Червоної і Білої Троянд (1455–1485), внутрішній розбрат загальмували поступ гуманізму. Він починає розвиватися тільки на рубежі XV–XVI ст. і свого розквіту досягає в другій половині XVI ст. Цей процес зумовлений рішучими змінами у суспільному житті країни. Внаслідок тривалої боротьби між великими феодальними баронами за трон, похитнулась могутність родовитого дворянства і в Англії утвердилась абсолютна монархія. В роки правління Генріха VII (1485–1509) і Генріха VIII, також церкви була підірвана остаточно. Генріх VIII порвав з папою римським, проголосив себе главою церкви (1534) і привласнив церковні землі. Новостворене дворянство було зацікавлене в буржуазному розвитку країни і не протидіяло королю.

Значною силою в країні стала буржуазія, яка швидко збагачувалась і відіграла все більшу роль у різних сферах суспільного життя. В Англії інтенсивно розвивалися економіка, внутрішня й міжнародна торгівля, мореплавство. Країна створила сильний морський флот, завдяки якому збільшила свої колоніальні території і здобула блискучу перемогу у війні з феодально-католицькою Іспанією, розгромивши її «Непереможну Армаду» (1588).

Капіталістичний прогрес Англії, зростання багатства панівних класів супроводжувались посиленням експлуатації та ще більшим зубожінням народних мас, передусім селянства. Внаслідок розвитку торгівлі вовною значна частина їх була зовсім

позбавлена будь-яких засобів до існування. Великі землевласники проганяли селян з землі і відводили її на пасовиська для овець; відбувався процес так званого «огороджування». Позбавлені землі селяни ставали волоцюгами, жебраками, розбійниками. Королівська влада відповідала на це виданням кривавих законів проти бродяжництва. В Англії за час королювання Генріха VIII, за цими законами, було повішено 72 тис. чол.

В епоху первісного нагромадження в Англії з усією очевидністю з самого початку виявився антинародний, антигуманістичний характер буржуазних відносин. Це зумовило і визначальну особливість англійської гуманістичної літератури – гостру постановку в ній соціальних проблем, її не тільки антифеодальний, а й антибуржуазний характер.

Особливості англійської літератури гуманізму пов'язані також з її порівняно пізнім характером. Вона спиралася на надбання ренесансної культури європейських країн, де гуманізм виник раніше, активно увібрала їхній літературний досвід і завдяки цьому розвивалася прискорено. В ній органічно поєдналися цей здобуток континентальних країн та національна літературна традиція і фольклор. Ранній період розвитку літератури припадає на кінець XV–першу половину XVI ст. В останній чверті XV ст. спостерігається помітне пожвавлення культурного життя в країні і посилення впливу нових європейських віянь. В університетах вводиться викладання грецької та латинської мов. З 1478 р. починається книгодрукування. Особливо значною була культурна роль Оксфордського університету, котрий наприкінці XV ст. став центром передової гуманістичної думки. Тут діяла група вчених, які здобули освіту в Італії, де сприйняли нові ідеї і захоплене ставлення до античності. Встановлюються особисті контакти між гуманістами Англії та інших європейських країн. З початку XVI ст. розпочинається розвиток латинської гуманістичної прози, чільне місце в літературі посідає поезія. Найвидатнішим гуманістом раннього періоду був **Томас Мор (1478–1535)** – великий мислитель, письменник, державний діяч. Він народився в сім'ї судді в Лондоні. У 1492 р. Мор вступив до Оксфордського університету, де захоплювався літературою і філософією, опановував латинську і грецьку мови. Через два роки на вимогу батька Мор покинув навчання в університеті і зайнявся юридичними науками. В 1502 р. він став адвокатом та викладачем у юридичних закладах і незабаром набув великої популярності в Лондоні як юрист виняткового красномовства, справедливості й непідкупності. У 1504 р. Мор був обраний у парламент, став членом палати громад. Його діяльність у парламенті викликала незадоволення короля Генріха VII, і під загрозою утисків Мор змушений був відійти від політичних справ. З приходом короля Генріха VIII Мор повернувся до громадської діяльності і 1510 р. одержав посаду помічника лондонського шерифа. Невдовзі він став досить помітною постаттю в політичному світі і з роками призначався на все вищі посади, виконував дипломатичні доручення у Фландрії і Франції, а 1529 р. король призначив Мора лордканцлером Англії. Проте розходячись з королем з багатьох питань, зокрема реформації церкви, Мор 1532 р. подав у відставку і відійшов від політики. Король вжив проти нього жорстоких репресій. Мора звинуватили у державній зраді, ув'язнили і засудили до смертної кари. 6 липня 1535 р. його стратили. Усе життя Томаса Мора сповнене інтенсивної наукової і літературної діяльності. На сон він відводив шість годин на добу, вставав завжди о другій годині ночі, щоб п'ять годин спокійно віддаватись ученим заняттям. Він невтомно працював над поповненням своїх знань, прагнув життя гідного і змістовного. Захоплений ученням і особою італійського

гуманіста Піко делла Мірандоли, Мор узяв за девіз свого життя його слова: **«Не задовольняючись пересічним, пристрасно прагнути до найвищого».**

Великого значення Мор надавав спілкуванню з однодумцями, бесідам і листуванню з ними, дружив з видатними гуманістами свого часу – Еразмом Роттердамським, голландцем Петром Егдієм, запросив до Англії іспанського гуманіста Хуана-Луїса-Вівеса.

Літературна спадщина Томаса Мора різноманітна, вона складається з різних за жанрами оригінальних і перекладних творів. Замолоду він разом з Еразмом Роттердамським перекладав твори Лукіана, потім з латинської мови – біографію Піко делла Мірандоли і його листи, значну кількість грецьких епіграм переклав латинською мовою. Писав Мор також оригінальні епіграми і поеми латинською і англійською мовами, які за своєю ідейною спрямованістю близькі до прозових творів автора, а також до «Домашніх бесід» Еразма.

Видатними прозовими творами Томаса Мора є незакінчена історична праця «Історія Річарда III» (1513–1518) і знаменита книга «Утопія» (1516). Перша з них, написана у двох варіантах – латинською і англійською мовами, за життя автора видана не була, почала друкуватися з 1543 р. в англійських хроніках. Мор орієнтувався на зразки античних історіографів і за їхнім прикладом вводив у свою працю елементи художнього зображення, велику увагу приділяв розкриттю характерів історичних осіб, дошукувався психологічних мотивів їхніх учинків, урізноманітнював мову, використовував звороти прямої мови, вводив велику кількість монологів і діалогів. Внаслідок цього історична праця набула рис літературно-художнього твору. В основі його лежить розповідь про злочинну діяльність Річарда Глостера, який знехтував законні королівські права своїх малолітніх племінників, несправедливо захопив корону і безжалісно погубив дітей. Праця Мора мала злободенний характер, набула значення протесту проти свавілля, беззаконня, лицемірства і терору, властивих англійській політичній системі того часу. У дусі гуманістичних ідей Мор ставить хвилюючі проблеми політики і моралі, тиранії і справедливості, стосунків між королем і підданими. Річард III показаний як пряма протилежність гуманістичному ідеалові монарха. Автор яскраво зобразив його характер: у творі Річард виступає як розумний, хитрий політик, великий лицедій, особистість цілковито аморальна. Свою відразу до тирана Мор підкреслює перебільшенням його фізичних вад. Водночас образу Річарда надається узагальнюючого смислу. Автор засуджує не тільки дану історичну особу, а й політичне свавілля, демагогію, тиранію.

«Історія Річарда III» мала значний вплив на розвиток як англійської політичної думки, так і літератури і мови. Зокрема, Шекспір у своїй драмі «Річард III» значною мірою орієнтувався на твір Мора і наслідував його інтерпретацію образу Річарда.

Твором Томаса Мора, який приніс авторові світову славу, є **«Золота книга, така ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія»** «Утопія» за своєю літературною формою – розповідь про подорожі в невідомі краї – якнайбільше відповідала захопленням доби географічних відкриттів, а разом з тим давала простір для фантастики – єдиного на той час засобу вираження сміливої думки.

Твір поділяється на дві книги і будується як бесіда автора з бувалим моряком Рафаїлом Гітлодеєм – нібито одним із супутників знаменитого мореплавця Америкго Веспуччі. Саме в уста Гітлодея автор вкладає найсміливіші думки і судження.

У першій книзі йдеться про сучасний соціально-політичний лад країн Європи, передусім Англії. Співбесідники засуджують війни, паразитизм дворянства; вони

схвильовано розповідають про бідкування народу, про те, як лендлорди обдирають і стрижуть його, наче овець, до «живого м'яса»; обурюються жорстокими і несправедливими законами проти бідних. Показавши всі ці прояви соціального зла і весь тягар скорбот, що його несе найбільша і найкраща частина людства, Мор розкриває загальну причину соціальної несправедливості і порочності існуючого суспільного ладу – панування приватної власності. «Де тільки є приватна власність, де все міряють на гроші, там навряд чи коли-небудь можливе правильне й успішне ведення державних справ». Мор доходить висновку, що благо для всіх можливе тільки за умови повного знищення приватної власності.

Зміст другої книги становить розповідь Гітлодея про суспільний лад на острові Утопія, де він нібито прожив більше п'яти років і покинув його тільки тому, що хотів розказати людям про цей новий світ. Томас Мор висловив мрію про ідеальний суспільний лад. Утопія – це суспільство соціальної рівності, де не існує приватної власності, грошей, де всі працюють і на рівних правах користуються плодами праці. Мета праці, в розумінні утопійців, полягає у забезпеченні умов для духовного розвитку й освіти. Золото тут не має жодної ціни: з нього виготовляють посуд для брудних потреб, обвивають золотом шию і пальці громадянам, які зганьбили себе. Політичний лад Утопії – демократичний, всі посади виборні, жінки мають рівні з чоловіками права. Увесь образ життя і звичаї утопійців докорінно відрізняються від умов життя в тогочасній Англії, вони спрямовані на те, щоб виховувати людей повноцінних, з розвинутим почуттям громадського обов'язку.

Велич Мора полягає в тому, що він ще при народженні капіталізму побачив і засудив пороки соціального устрою, побудованого на основі приватної власності, і протиставив йому ідеал суспільства, створеного на началах розуму і справедливості, в якому знищено приватну власність, а тим самим – і основу несправедливості й експлуатації людини людиною. Утопія – це мрія геніальної людини, але мрія нездійсненна. Недосяжність свого ідеалу усвідомлював і сам письменник. Книгу він закінчив сумними словами: «Я охоче визнаю, що в утопічній республіці є дуже багато такого, чого я більше бажаю в наших державах, ніж чекаю». В ідеальних уявленнях Мора багато історично обмеженого і незрілого. Так, він зовсім не висуває питання про шляхи, які можуть привести до встановлення нового суспільства; в його ідеальному світі досягнутий великий добробут, але там панує ремісниче виробництво; Утопія – суспільство справедливості, але в ньому допускається існування рабів. Незважаючи на це, «Утопія» відповідала найвищому рівневі соціально-політичної думки початку XVI ст. Це була найсмівливіша книга у всій тогочасній літературі. Мрія про справедливий і розумний лад захопила уми багатьох мислячих людей задовго до появи твору англійського письменника.

Однак він першим виклав продуману систему поглядів про побудову соціалістичного суспільства, під впливом яких створився цілий напрям в історії соціально-політичної думки – утопічний соціалізм.

Значного розвитку в період раннього Відродження досягла англійська поезія, її джерелами були і національна поетична традиція (Чосер), і антична література; зазнала вона сильного впливу італійської гуманістичної поезії, а також французької та іспанської. Англійські поети багато перекладали з поезії континентальної, вводячи у національну поезію нові теми, ідеї, жанри.

Другий етап. 2-й етап Відродження позначений розквітом різних жанрів. Філіп Сідней прославився циклом сонетів «Арістотель і Стелла», в яких наслідував любовну лірику

Петрарки, і мораль по дидактичним романам в буколістичному стилі «Аркадія»; він розробив першу англійську поетику «На захист поезії» (1595).

Найкращим здобутком Едмунда Спенсера, автора численних віршів в буколістичному стилі, стала поема «Королева фей» (1590, 1596), в якій поет алегорично пов'язав постать королеви Єлизавети I з часами легендарного короля Артура. Твір написаний знаменитою «спенсеровою строфою», яка складається з восьми п'ятистопних і одного шестистопного ямбічного рядка.

Джон Лілі став популярним завдяки пишномовному стилю своїх романів «Евфус, або Анатомія дотепу» і «Евфус та його Англія» (1578, 1580); цей стиль був названий «евфуїстичним».

Засновником жанру ренесансної трагедії вважають Крістофера Марло (1564–1593). Він перший розробив в літературі сюжет про Фауста («Трагічна історія доктора Фауста», 1589).

Третій етап. Третій етап англійського Відродження пов'язують з останніми роками правління Єлизавети I (пом. у 1603 р.) і з наступом *пуританської реакції*. Пуритани – англійські релігійні протестанти, близькі до кальвіністів, – були нетерпимі до театру і до народного мистецтва (так вони розуміли біблійний постулат проти лицедійства). На ці роки припадає розквіт творчості Шекспіра, що не могло не позначитися на трагізмі в його драмах.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1

1. Загальна характеристика Відродження у Англії.
2. Дж. Чосер «Кентерберійські оповідання»: жанрові особливості, стиль, сюжети, образи, проблематика.

Тема 2

1. Томас Мор. Загальна характеристика життя і творчості.
2. «Утопія»: специфіка жанру, композиція, сюжет, образи, проблематика.

Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Позитивний та негативний вплив «Утопії» Томаса Мора на історію людства. Актуальність «Утопії» у нашому сьогоденні».

Тема 6. В. Шекспір як людина і автор

«Шекспірівське питання». Життєвий шлях Вільяма Шекспіра (1564–1616) відомий науці дуже погано. Нагромадилося чимало підстав для сумнівів у реальному існуванні цієї людини. Проблема реальності особи Шекспіра і справжнього авторства його творів відома в науці як «шекспірівське питання». Причини цієї проблеми слід шукати в самому характері ренесансної творчості, коли митець вдавався до активного використання уже відомих літературних і театральних сюжетів, не зупиняючись навіть перед перенесенням у власний твір окремих шматків чужих текстів (так зване театральне піратство); а також в тій надзвичайно складній ситуації, в якій опинився англійський театр у XVII ст. – в умовах пуританської реакції: багато труп тоді вимушені були емігрувати (переважно до Німеччини) і показувати класичний ренесансний репертуар у зміненому вигляді, адаптованому до смаків і розуміння іншомовної публіки. За цих умов, коли значення індивідуального авторства взагалі було зведене нанівець, годі було й думати про збереження біографічних даних про драматурга.

Разом з тим проблемно-тематичний аналіз показує, що всі твори, відомі нам під ім'ям Шекспіра, написані однією людиною з чітко вираженими життєвими і навіть філософськими переконаннями і естетичними принципами.

Творчий доробок і хронологія творів. Творчий доробок Шекспіра складають твори поетичного жанру (2 поеми, 154 сонети та інші поезії) і 37 п'єс, серед яких знаходимо 12 комедій, 10 драм на сюжети з англійської історії (так звані хроніки), 7 трагедій на сюжети з античної історії і міфології, **5 «великих трагедій» («Ромео і Джульєтта», «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Король Лір»)**, 3 «трагікомедії» («Буря» та ін.).

У сучасній науці творчість Шекспіра поділяють на три періоди: до роботи в «Глобусі» (1590–1600); в роки праці в загальнодоступному театрі «Глобус» (1600–1608); і в роки роботи в придворному театрі «Блекфраєрс» (1608–1612). Припускають, що з правлінням Якова I і наступом пуританства Шекспір залишив Лондон і останні чотири роки свого життя нічого не писав.

Поетична творчість. Важливе місце у доробку Шекспіра посідає скромна за обсягом поетична творчість. У сонетах Шекспір оспівує не лише жіночий образ (традиційна тема ренесансного сонета), а й чоловічу дружбу; тут ми відчуваємо вплив філософії Платона, що в цю добу набула поширення у так званих платонівських академіях. Знаходимо мотиви гораціанства, збагачені чисто ренесансним *сенсуалізмом*. Це, зокрема, тема «пам'ятника»: сенс життя по-ренесансному зв'язується із земним. Людина здобуде безсмертя в нащадках (1 – 19); тендітна краса і палка пристрасть закарбовані у віршах поета, переживуть віки (55, 65, 74, 81 та ін.). Поет не боїться зізнатися, що його хвилює чуттєва краса обраниці, яка постає перед читачем далекою від шляхетного ідеалу раннього Відродження (130). Петраркіанські вагання при спогляданні земної краси дами відкидаються геть, поета не бентежить думка чуттєвого потягу до жінки (порівняй сонет Шекспіра 141 із сонетом Петрарки XXII). В дусі ренесансного індивідуалізму поет визнає за коханою право на вільний вибір, нехай навіть і не на його користь (116). Вище за кохання до примхливої і зрадливої красуні він ставить чоловічу дружбу (42). Почуття кохання оспівується як *бурхливе й пристрадне*, що оволодіває всією людиною (116). Внутрішні переживання розкриваються через опис афектів, майже в дусі Сапфо (порівняй сонет 23 і вірш Сапфо «До богів подібним мені здається»). Погляд поета прикутий не до

ідеальної краси як відображення вищої досконалості (як у Данте і Петрарки), а до земного, в якому він відкриває трагічні колізії. Проте радість захоплення чуттєвою повнотою земного сусідить у нього з трагізмом самотності: ренесансний індивідуалізм має свій зворотний бік (30, 66). Особливо це помітно при порівнянні сонета Петрарки XXXVI з сонетом 66, де розпач на ґрунті кохання без взаємності переростає в англійського поета у справжню «світову скорботу». Дуже показово, як Шекспір перетворює тут петрарківську антитезу з поетичного прийому на світоглядний принцип. Захоплення драматурга Петраркою виявилось в «Ромео і Джульєтті»: в яві 1 Ромео говорить про свої почуття до Розаліни мовою Петраркових сонетів. Взагалі Шекспіроме осмислення поширених в ренесансній ліриці «петраркізмів» наближає його до чуттєво повнокровної поезії «Плеяди», зокрема П'єра Ронсара, хоча й без врівноваженості та сентиментальної стриманості французького поета. Причиною трагізму у Шекспіра стає не недосяжність ідеального (як у Петрарки), а чисто *земне* начало.

Шекспір освоює *консейт* – ускладнену розгорнуту метафору, де в чуттєво унаочнених образах зближуються далекі явища чи абстрактні поняття. Характерні приклади – сонети 24, 46, 35, 144 (де використовується мотив сонета Петрарки LXVIII) і 147 (де розгортається основний мотив вірша Саффо «До богів подібним...»). Характерний приклад консейта в драматургії – розмова Ромео і Джульєтті про пілігрима під час танцю (дія 1, ява 5).

В поемах на сюжети з античної міфології чи історії Шекспір розкриває пристрасне почуття кохання, яке розпалюють до небезпечної бурхливості байдужість і холодність («Венера і Адоніс») чи цнотливість («Збезчещена Лукреція») з протилежного боку. В обох випадках причиною трагізму стає нестримна чуттєвість чи індивідуалістична настанова на насолоду будь-якою ціною. Ренесансна радість буття і право індивіда на насолоду сусідять з анархічною сваволею і трагізмом. Ренесансна широта Шекспіра відкриває перед поетом скоріше трагічні сторони буття, ніж їх приховану гармонію.

Естетика Шекспірової драми

Драматургічна концепція. Шекспір розробив основні принципи ренесансної драматургії. Його концепція драми сформувалася на базі складного синтезу ренесансної історіософії і старозавітної концепції щодо вільної волі людини. Як ренесансний митець драматург підносив вільну волю людини і обстоював її кінцеву перемогу.

Разом з тим, в його зображенні, людина, прагнучи своєї мети, постійно наражається на протидію з боку інших людей, які зводять нанівець її вільну волю. Ця протидія може бути з боку іншої людини як *свідомою* (так, в «Гамлеті» король Клавдій свідомо діє проти принца і заважає йому здійснити план помсти), так і *несвідомою* (в комедіях, в «Ромео і Джульєтті»). Тоді ми кажемо, що несвідома протидія уособлює роль *випадковості*. Людина безсила проти випадковостей; вона може врахувати причинно-наслідкові зв'язки лише в безпосередній близькості від себе, але втручання віддалених сил, які руйнують її життя або вносять в нього хаос і сум'яття, вона передбачити не може.

Концепція трагізму. У цьому прихованому характері причинно-наслідкових зв'язків полягає, за Шекспіром, непевність існування людини, яка може стати навіть трагічною. Це відповідає старозавітній концепції втручання вищих, непізнаваних сил в життя людини. Так, біблійний персонаж Авраам ретельно і дбайливо крок за кроком будував свій добробут, але наслідок його праведного способу життя виявився для нього цілком

непередбаченим: Ягве зажадав від нього принести в жертву Іакова. Але й цього разу наслідок був несподіваним, бо Ягве врятував Ісаака. З іншого боку, панування випадковості може стати причиною комічного безладдя (як в комедіях).

Поєднання трагічного і комічного. По суті, трагічне і комічне мають у Шекспіра одну основу. В його комедіях, як правило, ми знаходимо серед комедійних колізій одну таку, де події розвиваються з драматичною гостротою («Багато галасу даремно», «Сон літньої ночі» та ін.); разом з тим досить часто в трагедіях трапляються комічні ситуації і комічні персонажі, а деякі трагедії до певного місця розвиваються за законами комедійної колізії («Ромео і Джульєтта»). Деякі трагедії написані на сюжети комічних італійських новел («Отелло»).

Комізм – це домінуючий пафос всієї доби, що виражає звільнення. Через комічне людина внутрішньо звільняється від влади духовних догм, морального примусу тощо. Але, позбавившись від догм, примусу чи духовного ярма, людина опиняється перед складним завданням самостійно приймати рішення і нести тягар відповідальності, самостійно передбачати всі наслідки своїх дій. І тут вона наражається на прагнення іншої людини до такої самої духовної емансипації, нерідко анархічного утвердження власної волі. Ці окремі волі внутрішньо емансипованих людей внаслідок випадковості зустрічаються, займають протилежні сторони і неминуче зіштовхуються. Від волі ренесансного автора залежить, як показати це зіткнення: як комічне чи як трагічне. З одного й того самого матеріалу він може зробити і трагедію, і комедію.

Драматургічна композиція. Концепція випадковостей і прихованих причинно-наслідкових зв'язків відбилася в композиції п'єс Шекспіра. Драматург любить розгортати одночасно кілька сюжетних ліній, які не просто співіснують, а переплітаються, перетинаються і «заважають» одна одній. На сцені, зрозуміло, неможливо показати ці лінії одночасно, тож Шекспір їх чергує і показує невеликі фрагменти подій. Це створює ефект емоційної напруги і чекання. Але це має і світоглядний смисл. Нікому не дано наперед вгадати справжню логіку подій. Наслідок постійно віддаляється від нас, відривається від своєї причини, ховається за випадковостями.

У Шекспіра в кожній п'єсі, незалежно від жанру, може бути від 2 до 5 і навіть більше *сюжетних ліній*. У сюжетній лінії мають бути наявні три компоненти: життєво важлива і конкретна мета, яку ставить перед собою персонаж (1); конкретні вчинки і дії, за допомогою яких він здійснює свою мету (2); конкретний наслідок цих вчинків і дій (3).

Особливо оригінально поєднує Шекспір сюжетні лінії в історичних драмах (хроніках). Одна з них відтворює *реальні* історичні події, а друга розгортає *домислені* драматургом події приватного, нерідко інтимного життя персонажа. Розвиваючись відносно незалежно, ці лінії впливають одна на одну. Приватне життя й історична доля людини виявляються примхливо зв'язаними між собою. Так побудована історична драма «Генріх IV». Одна лінія відтворює реальну історичну подію – повстання графа Генріха Готспера проти короля, а друга знайомить нас з життям непутящого принца, спадкоємця престолу Генріха в товаристві шахраюватого і розпусного сера Джона Фальстафа (Генріх і Фальстаф нагадують нам іншу пару персонажів: Пантагрюеля і шахрая Панурга з книги Ф. Рабле).

Дублюючі сюжетні лінії. Характерною особливістю Шекспірових драм є сюжетне дублювання з метою акцентування провідної думки твору. Тут розкривається ідея

невичерпності вибору, перед яким опиняється герой, або непередбачуваності подій, в яких життя постає перед людиною у своїй щедрій повноті. Так, акцентуючи вибір Гамлетамесника, драматург виводить ще три паралельні лінії помсти: за своїх батьків мстять принц Фортінбрас, син вельможі граф Лаерт і син грецького героя Ахілла – Пірр (персонаж з монологу актора). Кожний з чотирьох месників має свої, відмінні від інших, мотиви помсти, і всі вони діють по-різному. В «Королі Лірі» лінія Ліра, зрадженого дочками, дублюється лінією батьківської драми графа Глостера, який вигнав люблячого сина Едгара і був підступно зраджений сином Едмундом. У «Ромео і Джульєтти» мотив кохання Ромео і Джульєтти контрастно відтінюється лініями Ромео – Розаліна і Парис – Джульєтта. У «Сні літньої ночі» введено 6 пар закоханих (якщо рахувати також літературних персонажів Пірама і Тісбу); кожна пара по-своєму бореться за кохання, і у кожної доля складається по-своєму.

Оригінальність побудови сюжету. Структура драматичного сюжету у Шекспіра досить непроста з огляду на практику переплетення кількох сюжетних ліній. Нерідко автор застосовує «несправжню» зав'язку; зокрема, в «Ромео і Джульєтти» – це сватання Париса до Джульєтти і згода дівчини. Одночасно ми дізнаємося про закоханість Ромео в Розаліну; отже, глядач готовий слідкувати за розвитком цих відносин. Проте справжня зав'язка відбувається лише наприкінці 1-ї дії; для цього драматург вводить щось на зразок перипетії (бал в домі Капулетті, на якому обидві пари мають свідомий намір зустрітися), і вона надає подіям зовсім іншого напрямку. Але, якщо лінія Ромео – Розаліна «згортається» одразу після сцени балу, то лінія Парис – Джульєтта продовжує активно розвиватися і добігає свого кінця наприкінці п'єси, коли Парис гине біля склепу, захищаючи честь нареченої від зухвальця (Ромео). Отже, ми можемо говорити про певну неоднозначність розв'язки, яка має такий собі «зміщений центр». Драматург прагне завершити розвиток всіх введених сюжетних ліній приблизно в одній часовій і просторовій точці.

Приклад «несправжньої зав'язки» ми знаходимо в «Гамлеті», де появу привида нічний дозор і сам принц пов'язують спочатку з війною з Фортінбрасом. Істинний смисл нічної події розкривається лише в останній яві 1-ї дії, яку і можна вважати зав'язкою. Проте лінія Фортінбраса не зникає, більше того, – появою Фортінбраса з армією завершується весь твір.

Непроста і проблема кульмінацій у Шекспіра. Досить згадати «Отелло», де розв'язка зі «зміщеним центром» (убивство Дездемони і смерть Отелло) веде за собою складну смислову кульмінацію. Так само непросто вказати на кульмінацію подій в «Ромео і Джульєтти»: адже тут трагічна смерть у склепі переходить у своєрідний апофеоз істини над тілами закоханих. У Шекспіра – прихильника міцної монархічної влади – значна кількість п'єс завершується урочистою сценою появи володаря, устами якого проголошується істина, справедливість, новий порядок. Можна стверджувати, що у Шекспіра катастрофа обов'язково переходить в катарсис.

Ідея дуальності людини. В основі всієї драматургічної проблематики Шекспіра лежить по-ренесансному осмислена ідея дуальності людини і світу. Ми знаємо, що античність спиралася на ідею цілісності світу і людини. Ідею роздвоєності і світу, і людини внесло християнство. Світ роздвоєний на теперішнє, несправжнє і тимчасове, в якому фізично

перебуває людина (сама до того ж роздвоєна на тіло і душу), і майбутнє, справжнє і вічне, до якого людина лине душею.

У добу Відродження середньовічний дуалізм трансформувався у новий, *ренесансний дуалізм*. Ренесанс відкрив свою фундаментальну для європейської культури ідею *цінності земного життя*, яке стає для людини справжнім, бо дозволяє знайти сенс у теперішньому. Але не була відкинута повністю також ідея праведності й вічного життя. Так постали дві сторони людської особистості. Перша – це *офіційний статус* людини, тобто зафіксоване від народження місце у зовнішньому світі. Сюди входили станова і майнова належність, васальна залежність, корпоративна чи партійна належність тощо. Друга сторона – це *природна сутність* людини. Важливо наголосити, що хоча ця природна сутність і дарувалася безпосередньо Богом, але належала земному і виявлялася в земних справах. В цьому відмінність від середньовічного розуміння душі, яка дарувалася Богом, але належала Богові, Богом же після смерті людини забиралася, а виявлялася на землі в ділах віри. Ми можемо назвати природну сутність людини її *позастановими достоїнствами*. Вперше тема природної сутності, або позастанових достоїнств, людини була розроблена у Боккаччо. Він пов'язував цю сторону із земним коханням. Для закоханих існує одна цінність: людина сама по собі, взята як чиста природна сутність, незалежна від зовнішнього, офіційного статусу. Персонажі більшості новел Боккаччо з легкістю відкидали цей офіційний статус як щось несуттєве для себе і діяли згідно з логікою власної природної сутності, тобто згідно з логікою почуттів, життя серця.

Шекспір відкриває в ренесансному дуалізмі нові грані, нові глибини і разом з тим трагізм. Офіційний статус людини Шекспір вважав несправжнім, тимчасовим; негативні персонажі в його драмах – це люди, які прагнуть до завоювання чи зміцнення свого офіційного статусу. Така життєва мета – несправжня, облудна, веде зрештою до життєвої поразки. Заради досягнення своєї облудної мети такі люди нерідко заглушають в собі природні почуття чи жертвують природними зв'язками, тобто вбивають свою природну сутність.

Справжньою сутністю особистості Шекспір вважав її природну сутність. Але в чому полягає трагізм? У тому, що суспільство як таке будується на офіційних відносинах між людьми і оцінює людину з погляду того, яке місце в суспільстві вона займає. Тільки інша, окрема людина спроможна сприйняти когось з боку його позастанових достоїнств, природної сутності. Шекспір розкриває трагічний конфлікт між консервативним суспільством і вільнолюбною особистістю. Суспільство хоче оцінювати людину з погляду одних законів, а вільнолюбна людина прагне жити за іншими.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Біографія В. Шекспіра. «Шекспірівське питання».
2. Проаналізуйте, яким бачить навколишній світ ліричний герой сонетів В. Шекспіра. Назвіть, які існують версії щодо ліричної героїні шекспірівських сонетів.
3. Проаналізуйте сонети № 21, 66, 121, 130.
4. Порівняйте сонети Ф. Петрарки та В. Шекспіра, у яких поети описують ліричну героїню. Охарактеризуйте образи та порівняння, за допомогою яких поети створювали портрети Лаури та Смагля вої Леді. Прокоментуйте факт написання п'єси «Смуглява

Леді сонетів», присвяченої Мері Фіттон – фрейліні Єлизавети I, англійським драматургом Б. Шоу.

Творче завдання. Напишіть твір-роздум за сонетами В. Шекспіра на тему: «Любов – над бурі зведений маяк, що кораблям шле промені надії...».

Тема 7. Трагедії

«Отелло». В трагедії «Отелло, венеціанський мавр» (1604) знатна венеціанка Дездемона щиро закохується в людину грубої професії – генерала Отелло і, готова ділити з ним тягар похідного життя, вирушає з ним на Кіпр, де іде війна з турками. Вона покохала його за позастанові достоїнства – героїзм, мужність, пережиті страждання, щире серце. Дездемоні довелося давати пояснення з приводу своєї незвичайної пристрасті перед сенаторами Венеції; але характерно те, що сенатори співчутливо вислуховують її пояснення і цілком задовольняються ним. Ця деталь свідчить про те, що в добу Відродження позастанові достоїнства почали вважати таким самим вагомим аргументом на користь людини, що й її офіційний статус. І навпаки, для іншого персонажа п'єси – Яго така пристрасть здається незрозумілою, бо не вписується в середньовічну (станову) мораль. Це й стає однією з причин страшною інтриги, яку він розв'язує проти закоханих, щоб зруйнувати їх щастя.

Ця п'єса дає нам пагоду подивитися, як переосмислював Шекспір свої сюжетні першоджерела. В новелі письменника італійського Відродження Джіральдо Чінтіо йдеться про звичайнісінькі ревності, тому його новела має комічний відтінок. У трагедії Шекспіра Отелло вбиває Дездемону з іншої причини. За його словами, в людині – крім того, що може побачити кожний, – є ще певне внутрішнє джерело, яке живить її душу і цим робить неповторною. Справжнє щастя дружби чи кохання залежить від цього джерела душі, яке відкривається не кожному. Зрозуміло, що тут йдеться про природну сутність людини, яка є її прихованою сутністю і відкривається тільки спорідненій душі. Шекспір тут зіставляє чисто сенсуалістичне (емпіричне, прагматичне) світовідчуття з трансцендентальним (ідеалізуючим), наділяючи мавра здатністю до останнього. Та Отелло фатально повірив, що цього чистого джерела в Дездемоні не було, тобто що він обманувся, прийнявши видимість за сутність. Після вбивства він дізнається всю правду і переконується, що природна сутність людини, пов'язана з вищою духовною досконалістю, все-таки існує. Це робить його в останні хвилини життя щасливим.

«Гамлет». Гамлету («Гамлет, принц Данський», 1601) теж не вистачає прямих, иозастанових почуттів з боку друзів, коханої, матері. Відчувши на своїх плечах тягар страшного обов'язку, він хоче у найближчих людей знайти душевну опору, наснажитися моральними силами. Фактично це єдине, що намагається зробити Гамлет під час перших трьох актів. Та цих відкритих відносин він позбавлений назавжди. Кохана Офелія звертається до нього чопорно, відповідно до вимог придворного етикету: «Мій принце». Університетські друзі, перед якими Гамлет намагається розкрити свої образи і розчарування, розмовляють з ним запопадливо і з холодною ввічливістю. Мати грубо нагадує йому, що вона – його королева, а він – її підданий. Коли Гамлет хоче роздратувати вельможу Полонія розмовою про хмарку, той не ображається на іронію, бо не забуває, що перед ним принц. Все оточення ставиться до цього як до принца, за винятком Гораціо (який бачить в ньому людину) та ще, безперечно, короля Клавдія. Трагізм Гамлета полягає також в його людській самотності.

Як бачимо, Шекспір в «Гамлеті» досить далеко віддалився від Боккаччо чи Рабле, у творах яких природна сутність допомагала людині вижити й утвердитися в житті. В

«Гамлеті» природна сутність людини робить її життя трагічним. Тут ренесансна роздвоєність людини осмислюється як *трагічна* роздвоєність.

Помста як проблема належного вчинку в «Гамлеті». Шекспір зіштовхує Гамлета з персонажами, які чинять в аналогічних ситуаціях так, як їм *належить* чинити за їхнім офіційним статусом. Це персонаж із монологу актора, античний герой Пірр, який мстить за смерть батька – Ахіллеса, не вагаючись ні хвилини, бо такий вчинок визначений його родовим обов'язком. Юний принц Фортінбрас мстить за образу свого батька – старого норвезького короля, бо такого вчинку вимагає від нього кодекс лицарської честі. Лаерт покладається на авторитарне начало – слово і владу короля, а чисто людська симпатія до Гамлета на цей час відступає для нього далеко на задній план. Показовий фінал трагедії: Гамлет передає всю владу Фортінбрасові, бо той не буде вагатися між двома природами людини, як Гамлет, а буде робити тільки належне.

Гамлет-месник опиняється перед необхідністю діяти не відповідно до традиції чи офіційного статусу (до того ж, за сюжетом, він у нього на даний момент вельми сумнівний), а *вільно*, відштовхуючись лише від власного сумління. Він перебирає відповідальність за свій вчинок *на себе персонально*. Тож його внутрішня природа, фактично вища трансцендентна природа людини як створіння Божого, волає проти вбивства. Цю нерішучість він не може перебороти до самого кінця. Оскільки він переконується, що розірвано *всі* зв'язки між ним і коханням, дружбою, материнською любов'ю і що цей розрив набуває *трагічної незворотності* як віковичний розрив між природним єством і офіційним статусом, то це робить його головною життєву мету – помсту за смерть батька – в його власних очах марною і непотрібною, а його самого з огляду на те – трагічним героєм.

«Ромео і Джульєтта». Трагічний конфлікт між офіційним статусом і природною сутністю людини розкривається в ранній трагедії «Ромео і Джульєтта» (1593).

Самі закохані роблять вибір на користь власної природної сутності і нехтують своїм офіційним статусом у суспільстві: для них не суттєво те, що між їхніми родами існує ворожнеча. Нашу увагу мусить привернути сцена в саду на початку 2-ї дії, де Шекспір намагається сформулювати устами Джульєтти важливе для нього поняття природної сутності людини. Він доходить висновку, що зовнішні чи загально визнані риси людини не тотожні її внутрішній сутності, для якої Джульєтта ніяк не може підібрати належних слів, однак виражає переконливо і яскраво:

ДЖУЛЬЄТТА. Лише твоє ім'я – мій ворог лютий, А ти – це ти, а зовсім не Монтеккі. Що є Монтеккі? Та ж чи так зовуть Лице і плечі, ноги, руки, груди Або якусь частину тіла іншу? О, вибери собі нове ім'я! Та що ім'я? Назви хоч як троянду, Не зміниться в ній аромат солодкий! Хоч як назви Ромео – він Ромео. Найвища досконалість все ж при ньому, Хоч би він був і зовсім безіменний. Шекспір протиставляє «найвищу досконалість» і «ім'я», тобто природну сутність і офіційний статус. В кожній трагедії він підшукує образ для позначення цієї вищої прихованої сутності. В «Отелло» це джерело, в «Гамлеті» – флейта, грати на якій може далеко не кожний...

Закоханим протистоїть двоюрідний брат Джульєтти Тібальт – людина, яка намагається робити *тільки належне*, не замислюючись над людським змістом

вчинку. Його думка про Ромео визначена раз і назавжди тим, що Ромео належить до ворожого роду Монтеккі. Цікаво, що ми про людські якості самого Тібальта знаємо дуже мало й не можемо категорично судити про нього. Безсумнівно, що він весь, як Пірр і Фортінбрас, належить етикету, звичаю, кодексу честі. Він захищає родовий звичай до кінця і вмирає у двобої з Ромео за родову честь. Тібальт по-своєму трагічний герой, бо спирається на свої цінності, не підозрюючи, що існують інші, вищі за його власні.

ТІБАЛЬТ. Ромео, я ненавиджу тебе.

Для тебе слова іншого й вітання

Не можу я знайти, окрім «Негідник»!

РОМЕО.

Проте, Тібальте, в мене є причина

Любить тебе. Вона тобі прощає

Образливі слова. Я не негідник.

Прощай! Як бачу, ти мене не знаєш!

(Переклала Ірина Стешенко)

Треба сказати, що в п'єсі фактично немає більше персонажів, які б так затято обстоювали кодекс родової ворожнечі. Немає, крім слуг, які постійно сваряться. Це і є натовп, людська маса, яка, за Шекспіром, завжди консервативна і готова підтримувати *старі* цінності.

Тема кохання в Ромео і Джульєтті. Шекспір розкриває вищість природної сутності людини через найприродніше почуття – кохання. В середні віки знали високе, лицарське кохання, яке оспівували в альбах і канціонах, у віршованих романах; і низьке, грубе кохання, про яке розповідали в анекдотах і фарсах. Лицарське кохання було пов'язане з культом Богоматері. Дама була сюзереном, а лицар – васалом. Основні риси ренесансного кохання такі: офіційний статус закоханих не відіграє ніякої ролі; лицар і його дама стають просто *закоханими*, між ними встановлюються рівноправні стосунки. Кохання гармонізується: жінка спускається на землю з царства духовного ідеалу, але піднімається з царства грішної плоті (низу); встановлюється гармонія духовного прагнення і фізичного потягу; ренесанс не цурається еротики. Нарешті, це кохання бурхливе, пристрасне. Воно спонукає закоханих до активних дій. Характерно, що у Шекспіра активно і пристрасно діють тільки королі й закохані. Можна додати, що оскільки в коханні виражається пафос звільнення людини від старих догм, то нерідко тема кохання об'єднується з темою ренесансного сміху; кохання – це найулюбленіша тема комедій (не тільки у Шекспіра).

В «Ромео і Джульєтті» тема кохання розкривається за допомогою трьох сюжетних ліній. Всі вони зіставляються між собою. Шекспір любить *дублювати* основну ідею, щоб привернути до неї увагу глядачів. Перший раз тема кохання звучить у зв'язку з тим, що Ромео закоханий в Розаліну. Самої дівчини ми не бачимо. Кохання Ромео зображається в дусі любовної знемоги Петрарки. Юнак закохується в образ своєї дами, вона для нього недосяжний ідеал. Він прагне усамітнитися, щоб ніхто не заважав йому мріяти про неї. Він звертається до неї з монологами, які навіть за формою нагадують нам сонети Петрарки. Основний пафос його кохання – меланхолія. Ця лінія не має свого сюжетного розвитку. Вдруге тема кохання звучить в тій самій 1-й дії у зв'язку з тим, що юний граф Паріс

сватається до Джульєтти, а вона дає згоду. Лінія кохання Паріса проходить через усю трагедію і уривається тільки зі смертю графа на могилі Джульєтти. В коханні Паріса домінує не ідеалізація і не пристрасність та чуттєвість; його почуття врівноважене і у своїх глибинах ґрунтується на *раціональному*. Порівнюючи кохання і дружбу, він в душі Платона віддає перевагу дружбі. Кохання Ромео і Джульєтти розкривається як ренесансне.

Проблема дуальності істини. У своїх драмах Шекспір порушує питання *дуальності* людського життя, його неоднозначності. Істина взаємин між людьми завжди прихована, справжність може бути позірною (пор. «Едіп-цар» Софокла). Так, вся Верона була переконана, що Джульєтта – наречена Паріса, і чекала весілля; істина виявилася зовсім іншою. Показано, по суті, *два буття* Джульєтти та інших, що розгортаються у двох паралельних сферах, які фатально перетнулися. Те, що ми спостерігаємо навколо себе, далеко не завжди відповідає реальності.

«Король Лір». В «Королі Лірі» (1605) Шекспір з незвичайною філософською глибиною розробляє проблему природної сутності й офіційного статусу людини. Він ставить її майже в екзистенціальному плані: Що знає людина про себе? Що вважає головним у собі? Чим керується в житті? Ми пам'ятаємо, що європейські драматурги періодично порушували цю проблему, наприклад Софокл в «Царі Едіпі»: що знав Едіп про себе, про своє власне життя?

Шекспір конструює сюжет досить схематичний і водночас геніальний: він виводить на сцену людину, яка повністю зрослася, злилася зі своєю соціальною роллю, а потім відбирає в неї цю роль і спостерігає, що залишається в людині. Король Лір на початку трагедії повністю ототожнює себе зі своєю соціальною роллю. Здається, він ніколи не був просто людиною, а народився з короною на голові. Він не знає, чи може мислити, відчувати, розмовляти якимось інакше, ніж король. Знаки його королівської влади стали нібито частиною його особи. Для нього масштаб і мірило всього на світі – його королівське достоїнство.

Дочки ставляться до нього по-різному. Для Гонерільї і Регани головне в Лірі те, що він король; вони ставляться до нього як піддані до короля – лестять йому. Ліру це подобається, бо іншого ставлення до себе він і не бачив, і не уявляє. Корделія ж ставиться до нього як дочка до батька. Так вона поводить в сцені розподілу спадщини і сватання в 1-й дії. Лір не спроможний зрозуміти такого ставлення, бо воно не вкладається в рамки придворного етикету. Не розуміє не тому, що є прихильником етикету, а тому, що в його душі просто поки що немає органу, який дозволяв би сприймати людину якимось інакше, ніж це передбачено кодексом придворного життя. Для нього *всі люди піддані*, а не просто люди; він сам для всіх і для себе король, а не просто людина. Тож він карає Корделію тим, що виганяє її з дому і відбирає посаг. Сам же складає з себе королівський сан і ділить королівство між дочками Гонерільєю і Реганою. Шекспір починає спостереження за людською природою: як може існувати людина, наділена гіпертрофованим уявленням і про своє офіційне місце в суспільстві, але самого цього місця позбавлена?

Між тим Гонерілья і Регана, які перестали бути підданими, тепер ставляться до Ліра як до нижчої від себе людини. Адже він уже не король! Шекспір різко розколює існування Ліра. Подумки він живе у минулому, фізично – у зовсім нових умовах. Зрозуміти цей розкол він не може. Річ не тільки у сильній психологічній залежності від старого

стереотипу. Проблема глибша. Виявилося, що крім соціальної ролі, крім всіма визнаного соціального статусу в ньому як в людині більше нічого не було. Не було особистості. Не було душі. Він навіть втрачає розум.

«Містеріальна» ідея в «Королі Лірі». Шекспір хоче провести Ліра через різні випробовування долі, щоб потім він відродився до *нового життя*. Справжнім змістом нового життя буде не зовнішня сторона існування, тобто соціальна роль, а подарована самою природою духовна сутність. Лір мав спочатку на шляху тяжких випробувань переконатися, що ще не існував як людина. Пройшовши через внутрішні тортури, він мусив віднайти свою душу (чисто екзистенціалістський момент: людина починає відчувати своє «Я» в екстраординарних умовах), відродитися до нового життя не як король, а як людина.

Такий сюжет нагадує нам поширену в середні віки сюжетну схему про відродження до нового життя. Це уже згадувана нами «Сповідь» Аврелія Августина, «Божественна комедія» Данте... Це не випадково, адже і сам сюжет Шекспір узяв майже без змін із готового джерела (Гальфрід Монмутський. «Історія бриттів», розділ 31). Як відроджується, наприклад, душа Данте до нового життя? Через споглядання страждань грішників і через співчуття їм. Так само розгортається і подальша доля Ліра. В 3-й дії він потрапляє у своєрідне пекло. Шекспір зображає на сцені жахливу бурю. Лір із жменькою відданих людей опиняється в чистому полі, безпритульний і безпомічний. За задумом автора, він втрачає розум, тобто здатність мислити по-старому – зухвало і зверхньо. Тільки тоді він починає розуміти людське страждання, нужденність:

...Бродяги,
Сіроми голі! Як на вас падуть
Страшні удари бурі оцієї,
Чи ж можуть ваші голови неvkриті
Худі тіла в подертому вбранні
З негодою жахливою боротись?
Занадто мало думав я про це.
Нарешті в ньому прокидається здатність співчувати:
Навчайся, багатію! Відчувай,
Що бідарі всякдешю відчують,
Віддай їм зайвину добра свого,
Щоб правда на землі запанувала.
(Ш, 4)

Кульмінацією страждань Ліра, які привели його до повного духовного прозріння, стає зустріч з графом Глостером. Він вислуховує його історію. Один з синів засліпив графа, а перед цим звів наклеп на свого брата. Невдовзі з'являється і сам Едгар, зганьблений братом і скривджений батьком, Едгар залишив вищий світ. Він свідомо зрікся всього, що його зв'язувало з суспільством, у тому числі мови і понять. Він живе під ім'ям божевільного Тома з Бедлама. Саме це і вражає Ліра. Едгар зрікся всього світського, але продовжує жити як самодостатня і незалежна істота:

Л і р. 1 невже ж оце людина? Придивись-но тільки до нього. Він не завдячує черв'якові шовком, звірові хутром, вівці вовною, гірській кішці мускусом. Тут нас троє підроблених. Він – справжня людина. Поприкрашена людина – це ж і є така от злиденна, гола двонога істота. Геть, геть усе позичене! Иди-но, розстебни тут (*Рве з себе одержу*).

Саме тут і відбувається відродження Ліра до нового життя і нової істини, яка полягає у тому, що людина важливіша за свою соціальну роль, батько важливіший від короля. Неважко помітити, що Лір ніби включається у суперечку неоплатоніків про людину. Слова «гола двонога істота» – це майже цитата з Платона. Платон і Сократ вважали, що головна життєва мета людини – пізнати саму себе.

Тепер Лір розуміє Корделію: вона любила його як батька, а не як короля. Він поспішає до неї, але потрапляє у полон до своїх дочок, які розв'язали проти Ліра війну. Корделію страчують, Лір вмирає над її тілом. Та вмирає не як король, а як батько, людина. Вмирає просвітлений, заспокоєний, пізнавши найвищу істину про життя і людину. Такою є ренесансна проблематика цієї трагедії.

Комедії

Ренесансний сміх у Шекспіра. Шекспір створив жанр *ренесансної ліричної комедії*, що відрізняється як від давньої аттичної комедії (Арістофан), так і від пізніших сатиричних творів, в яких здебільшого викриваються якісь вади суспільства.

Відродження відкрило новий різновид сміху – ренесансний сміх. Нова доба звільнила людину від страху перед земним життям, відкрила перед нею нове джерело впевненості в собі. Це джерело – сама людина з її здібностями і обдаруваннями, розумом та волею. Сміх Відродження виражає вільне та радісне ставлення до життя.

Комізм у Шекспіра не має викривального характеру, він передає *радість* внутрішньої, духовної емансипації людини. Герої комедій Шекспіра прагнуть насолоджуватися радіщами буття. Впевненість людини в собі, задоволення від свого фізичного та душевного здоров'я викликають у неї втіху і піднесення, які легко передаються глядачам.

Жанрові особливості Шекспірової комедії. Комедію Шекспіра ми можемо визначити як комедію *комічних ситуацій і комічних характерів*. Поділ персонажів на позитивних і негативних (притаманний певною мірою пізнішому класицизму) тут відсутній. Кожен з героїв може опинитися в комічному становищі – навіть благородна і чесна людина; а найкумедніша особа може викликати в глядача співчуття і симпатію (ремесники-актори в «Сні літньої ночі»).

Найбільш поширені у Шекспіра комедійні персонажі, що *самі* створюють комічні ситуації. Вони полюбляють кепкувати одне з одного (камеристка Марія в «Дванадцятій ночі»), змагаються в дотепності між собою (Бенедикт і Беатріче в «Багато галасу з нічого»). Своїми вчинками вони створюють грайливу метушню, надають подіям радісної динамічності (пані Форд і пані Пейдж у «Віндзорських жартівницях»), Петруччо в «Приборканні норавливої»). Інші персонажі стають *жертвами* веселого розіграшу внаслідок незнання (ті ж самі Бенедикт і Беатріче) чи власної дурості (Мальволіо в «Дванадцятій ночі»). Поведінка персонажа може створювати кумедну ситуацію і викликати сміх внаслідок його необізнаності (четверо закоханих в «Сні літньої ночі»), наївної простодушності (стражники в «Багато галасу з нічого», ремісники-

актори в «Сні літньої ночі») чи порочних нахилів (сер Джон Фальстаф у «Віндзорських жартівницях»).

Композиція Шекспірових комедій. Як правило, в комедіях розгортаються кілька сюжетних ліній. Характерна особливість саме Шекспіра полягає в тому, що центральна лінія може бути *драматичною*; це означає, що вона не обов'язково містить у собі комізм і автор за бажання міг би побудувати на ній трагедійну колізію. Такий центральний сюжет «Багато галасу з нічого» – зрада перед олтарем жениха Клаудіо своєї нареченої Геро; у «Сні літньої ночі» – це драматично напружені події, що сталися загадкової літньої ночі із закоханими, які захотіли одружитися всупереч деспотичній волі батьків; у «Двох веронцях» – це переживання Ольвії в руках у розбійників. Центральну сюжетну лінію автор «оточує» яскраво комічними лініями, які і створюють загальний веселий настрій. Одна з них нерідко має *фарсовий* характер і розкриває пригоди простих людей, які потрапляють в халепу через те, що із самовпевненістю беруться за малознайому (чи не властиву) їм серйозну справу або просто не знають, як довести її до кінця. Цікаво, що в таких випадках виводяться два паралельні соціально забарвлені реальні плани, які комічно зіштовхуються (ремісники на святі одруження князя Тезея і цариці Іпполіти в «Сні літньої ночі»; дозорці з простих городян Кизил, Дрючок і Протоколіст, що мали можливість допомогти юним дворянам Клаудіо і Гері, але не спромоглися цього зробити через свою дурість, в «Багато галасу з нічого»). Ще одна лінія представляє *високий комізм* (пересмішники Бенедикт і Беатріче в «Багато галасу з нічого»).

Засоби комічного у Шекспіра. Величезну роль у створенні комічного відіграє *випадковість*, яка втручається у свідомі наміри людей. Драматург любить вводити у свої комедії *фантастику* («Сон літньої ночі»). До комічного ефекту приводить «*двосвітність*» – зображення такого паралельного розвитку подій, коли персонажі, на відміну від глядачів, не знають про справжні рушійні сили того, що з ними відбувається (комічно невдала допомога лісового духа Пека закоханим в «Сні літньої ночі», поки ті сплять). Шекспір використовує такі традиційні комедійні прийоми, як *фарсовість* (все, що пов'язане з обігруванням людського тіла, зокрема, засоби «виховання», які застосує Петруччо до своєї нареченої Катеріни в «Приборканні норавливої»), *мовні засоби комізму* – каламбури, гру слів, мовну *травестію* (зокрема невдале вживання персонажами іноземних слів і перекручення складних термінів), власні імена зі значенням тощо (ремісники у «Сні літньої ночі» – Навій, Клинець, Дудка, Носик, Замірок).

«Сон літньої ночі». В комедії «Сон літньої ночі» (1594) Шекспір показує, до яких непорозумінь і бід можуть призвести нестямні пристрасті, що не лише вирвалися з-під влади розуму, а й потрапили в полон до фантастичних істот і їх чаклунства. Ідеальною парою закоханих виступають князь афінський Тезей і його наречена Іпполіта – зі шляхетною стриманістю і спокійною просвітленістю своїх почуттів. Тут же автор сміється ще з одної групи «закоханих». Це ремісники – грубі, малокультурні люди. Вони належать до поширеного у Шекспіра типу *фарсових* персонажів, що прийшли в його комедію з міського фольклору і відрізняються простакуватістю, незграбними манерами та комічною самовпевненістю. Вони балакуни і жартівники, їхні характери розкриваються головним

чином через мову – недолугу та пишну. Діють вони не влад, проте наприкінці нерідко виходять героями. Навій зі своїми товаришами пристрасно закохані в театр і акторське ремесло. Вони репетирують трагедію, щоб показати її на весіллі Тезея та Іпполіти. Їх пристрасність має жалюгідні наслідки, їх не освистали тільки завдяки поблажливості князя. П'єса, яку вони розігрують,— історія про фатальне кохання Пірама і Тісби, що закінчилося смертю закоханих. Ще один натяк Шекспіра на ту ж саму тему.

В комедії «Сон літньої ночі» є реальність, у якій перебувають люди. Та виявляється, що існує ще інша реальність, в якій хазяйнують чарівні сили, феї і ельфи, про яку Гермія і Лізандр, Деметрій і Гелена навіть не здогадуються, хоча повністю залежать від неї. Коли закохані прокидаються на лісовій галявині після нічних кошмарів, вони щасливі; але вони ніколи у житті не дізнаються, що саме зробило їх щасливими.

У «Сні літньої ночі» (Ця комедія була написана до весілля графа Вільяма Дербі) автор «переплутує» кілька сюжетних ліній, які, однак, легко розрізнити, оскільки вони позначені чіткою контрастністю. Шекспір показує нам любов у її численних іпостасях: любов всупереч волі батьків, що врешті-решт закінчується щастям (Гермія і Лізандр), але і смертю закоханих (літературні персонажі Шрам і Тісба); любов, що позначена браком взаємності чи ревностями, але закінчується щасливо (Деметрій, Гелена); любов, що спокійно і гармонійно приводить до щасливого шлюбу (Тезей і Іпполіта); шлюбні відносини, що переживають складний період сімейних чвар, але завершуються щасливим примиренням (король і королева фей та ельфів Оберон і Титанія); кохання як сліпе почуття (фантастична любовна пригода Титанії і ткача Навоя); нарешті, ідеальна любов – до мистецтва, яка долає брак таланту і смаку і здобуває поблажливу винагороду (ткач Навій та його товариші).

«Багато галасу з нічого». Мотив розіграшу і «подвійної реальності», трапляється в більшості комедій Шекспіра («Дванадцята ніч», «Віндзорські жартівниці», «Приборкання норовливої» – лінія Б'янки і Люченціо, «трагікомедії» «Буря», «Зимова казка» та ін.). Цей лейтмотив ми знаходимо і в «Багато галасу з нічого» (1599). Юна аристократка Беатріче і дворянин Бенедикт ведуть між собою жартівливу словесну війну, намагаючись морально знищити одне одного за допомогою дотепів і дошкульних жартів; проте раптом закохуються одне в одного, отже, досягають прямо протилежного результату. Вони так ніколи і не дізнаються, що стали предметом жартівливого розіграшу з боку друзів, які поклали край їх війні. Дві реальності ми знаходимо в іншій сюжетній лінії цієї комедії – наречених Клаудіо і Геро. Палкий Клаудіо помилково прийняв підступну служницю за свою наречену, яка нібито призначала побачення чужому чоловікові. Під час вінчання він викриває її позірну зраду і відмовляється від шлюбу.

Некеровані афекти як причина нещастя. В основі несвідомої помилки у Шекспіра найчастіше лежить пристрасність як риса характеру. Клаудіо стає жертвою своїх надмірно палких переживань, що негайно виливаються у ревності та глибоку образу (цей же мотив драматург використав у трагедії «Отелло»).

В основі характерів Шекспірових героїв ми знаходимо *моральний і психологічний максималізм* – гранично виражені переживання, які, до речі, майже не трапляються в реальному житті. Такий максималізм почуттів властивий також Геро, яка продовжує кохати Клаудіо, незважаючи на глибоку образу, якої юнак завдав їй своєю відмовою в церкві. Тему надмірно пристрасних почуттів, які призводять людину до нещастя,

подибуємо в інших творах, зокрема в «Ромео і Джульєтті». Тут заслуговують на увагу слова патера Лоренцо: «Бурхливі радощі страшні, мій сину, // Бо часто в них бурхливий і кінець (...) / Люби, та міру знай, і ти надовше // Любитимеш. Хто надто поспішає, // Спізнється, як той, що зволікає».

Підступний інтриган дон Хуан, що зруйнував щастя закоханих, також перебуває у полоні свого почуття ненависті – афекту сильного і надзвичайно концентрованого. Герой стоїть в одному ряду з такими «титанічними злочинцями», як Яго («Отелло»), Макбет («Макбет»), Річард III («Річард III»).

Пристрасть, захоплюючи людину, часом робить її смішною. Про це в комедії свідчить третя сюжетна лінія, пов'язана з дозорцями Кизилом, Дрючком і Протоколістом. Кизил та його товариші випадково дізнаються про злочинну змову, спрямовану проти Клаудіо. Вони хочуть розповісти про все губернатору Леонато. Але пиха та гордість за свій вчинок, бажання виставити себе в найкращому світлі й дістати похвалу заважають їм зосередитися на суті справи. Комічно-простодушне почуття власної ваги Кизила викликає у глядача не просто сміх, а й тривогу за долю юних наречених.

У Шекспіра окреслена проблематика барокової етики XVII століття, яка досліджуватиме фатальний вплив на людину афектів, що вирвалися з-під влади здорового глузду (Декарт, Спіноза).

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Дати цілісний аналіз трагедій Шекспіра: «Ромео і Джульєтта», «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Король Лір»: історія створення, сюжет, композиція, проблематика, характеристика образів.
2. Комедії Шекспіра «Сон літньої ночі», «Упокорення норавливої».
3. Творчість В. Шекспіра на світовій сцені та в кіноматографі.

Творче завдання. Напишіть твір-роздум на тему: «Філософські проблеми трагедій В. Шекспіра».

ВІДРОДЖЕННЯ В ІСПАНІЇ ТА ПОРТУГАЛІЇ

Історичні передумови Відродження в Іспанії

Реконкіста. Відродження в Іспанії припадає на XVI – початок XVII століття. Йому передують час *реконкісти* – відвоювання іспанської території в арабських племен. Цей час, під знаком якого проходить уся середньовічна історія Іспанії, залишив глибокий відбиток на всьому наступному духовному, державному і релігійному житті Іспанії.

Араби прийшли в Іспанію з Африки у VI ст. і фактично змінили інших завойовників – своїх попередників римлян і вестготів. Проте, будучи висококультурними племенами, араби збагатили культуру середньовічної Іспанії. Вони ретельно зберігали античні рукописи, розвинули античну математику і створили алгебру. Вони вплинули на формування іспанського етносу – його ментальність, зовнішній вигляд, смаки, звичаї, музику і поезію; в архітектурі створили так званий мавританський стиль.

Починаючи з VIII ст. місцеві іспанські племена починають потроху витіснити арабів зі своєї території. Багато хто з арабів прийняв католицьку віру, їх стали називати *морисками*. Від морисків католицька церква дістала одного святого – Маврикія. У XV ст. маври майже залишили півострів, їхньою останньою цитаделлю найдовше була Гранада на півдні півострова. Доба реконкісти знайшла своє відображення в поезії, зокрема в національному героїчному епосі «Пісня про мого Сіда» (1100 р.), в численних народних *піснях-романсах* (про Сіда). Назва жанру показує, що хоча в романсах співали про арабський період історії, але складали їх не арабські, а іспанські (тобто *романські*) народні співці.

Мірою поступового і нерівномірного звільнення території півострова від арабів утворювалися окремі феодальні держави: Арагон, Гранада, Португалія, Кастилія, Наварра, Леон та ін.

Історичні передумови ренесансної культури в Іспанії. Важливою подією стало об'єднання двох найбільших держав – Кастилії і Арагону внаслідок династичного шлюбу між Ізабеллою Кастильською і Фердинандом Арагонським (1479). Виникли умови для утворення єдиної могутньої централізованої держави. Саме до цієї славетної доби належать знамениті морські подорожі Христофора Колумба до берегів Америки (1492–1502), португальця Васко да Гама в Індію (1497–1499), португальців Фернана Магеллана і Ель-Кано навколо земної кулі (1519–1521–1522).

Першим могутнім королем великої Іспанської держави слід вважати Карлоса I. У 1515 р. він став імператором Священної Римської імперії і правив під ім'ям Карла V Габсбурга (1515–1556). Габсбурзькій династії судилося відіграти важливу роль у світовій історії. Завдяки могутньому флоту, що мав назву «Непереможна армада», Іспанія розширила свої володіння в Америці. Їй належали обширні землі в Європі: Сицилія і південь Італії, Нідерланди, Чехія та інші. Виникло прислів'я, що в імперії Габсбургів ніколи не заходить сонце (слова Карла V).

Проте з середини XVI ст. все змінюється. Починається період невідворотного економічного і політичного занепаду країни. Саме на цю драматичну добу і припадає розквіт іспанського Відродження.

Причини катастрофи. До причин занепаду відносять приплив золота з іспанських колоній в Америці, що зруйнував фінансову систему країни, загальмував розвиток власної

економіки, посилив контраст бідності й багатства. Друга причина – негативна роль, яку відіграла католицька церква, зокрема інквізиція. Католицька церква посилюється на заключному етапі реконквісти, коли особливо жорстоко переслідували іновірців (арабів).

Католицизм сприяв зміцненню іспанського абсолютизму. Відтоді характерними рисами іспанського життя стали набожність, жорстка релігійна дисципліна, сувора мораль у побуті, етика лицарської честі. Церква та інквізиція мали великий вплив на монархічну владу. Інквізиція переслідувала всіх інакомислячих і своєю діяльністю гальмувала розвиток багатьох сфер: науку, техніку, інженерну і військову справу, економічну теорію тощо. Зловісної слави набуло ім'я інквізитор Торквемади, який за неповних десять років послав на вогнище 8 тис. чоловік.

Відставання Іспанії спочатку виявилось у військовій справі: в той час як в Європі уже широко використовували порох і вогнепальну зброю, в Іспанії була поширена лицарська тактика бою і привілейованим станом було лицарство. У 1588 р. іспанці в битві з англійцями втратили «Непереможну армаду». Поступово Англія витісняє Іспанію з Америки. В першій половині XVII ст. Габсбурги втрачають свої володіння в Європі, і після цього Іспанія стає маленьким, непомітним закутком Європи на політичній карті.

Ренесансна література до Сервантеса

«Золотий вік». Часом найвищого розквіту мистецтва в Іспанії слід вважати другу половину XVI–XVII століття. Цей період іспанці називають «золотим віком» своєї культури. В добу Відродження центрами культури стали міста Толедо, Мадрид і Кордова. Іспанська літературна мова склалася на основі кастильського діалекту. В іспанському Відродженні, як тоді скрізь у Європі, головним напрямком суспільної думки був *гуманізм*, який спирався на традиції італійського мистецтва, арабської поезії і низової, плебейської культури.

Основні напрями і жанри іспанської ренесансної літератури були такі: 1) ренесансна лірика, яка розвивалася під сильним впливом арабських традицій (*андалузська поезія*). Її поширені жанри – романс і сонет (Хуан Боскан, Гарсіласо де ла Вега, Крістобаль де Кастільєхо, Гутьєрре де Сетіна та ін.); 2) лицарський роман в прозі. Дуже популярним був «Амадіс Гальський» Гарсія Родрігеса де Монтальво (1508); 3) шахрайський роман; 4) в драматургії окремим напрямом є творчість Лопе де Веги; 5) окремий напрям складає творчість Сервантеса.

Луїс де Камоенс. У тісному зв'язку з іспанською літературою розвивалася в цей період література Португалії, де поступово утворилася самостійна мова. Її класиком заслужено вважають Луїса де Камоенса (1525–1580), автора епічної поеми «Лузіади» (1572) про нащадків Луза, героя і легендарного засновника Португалії. В поемі йдеться власне про кругосвітню подорож Васко да Гама. Серед персонажів ми знаходимо також богів – Венеру і Марса, які сприяють мандрівникам, і Вакха, який заважає. Твір належить до жанру героїчної генеалогічної поеми, до якої відносять також «Енеїду» Вергілія, «Африку» Петрарки, «Франсіаду» Ронсара, «Генріаду» Вольтера, «Россіаду» Хераскова та ін.

«Шахрайський (крутійський) роман». Якщо лицарський роман розкриває перед читачем світ ідеальних почуттів і умовно героїчної дійсності, то шахрайський (крутійський) роман занурює у стихію народного життя. Роман, як правило, є розповіддю

від першої особи, яку веде *пікаро* (шахрай, волоцюга) про своє повне азартних пригод і кумедних витівок дитинство і юність. Події розгортаються у місті. В основі жанру лежать анекдоти й оповідки плебейського походження, об'єднані в одне сюжетне ціле постаттю пікаро. Композиційно роман будується як низка пригодницько-авантюрних епізодів.

Проте існує суттєва відмінність іспанського шахрайського роману від німецьких народних книжок чи романів на основі шванків. Там суспільство розділено на плебейський «низ» і добропорядний бюргерський «верх», якому гробіан кидає виклик у зухвалих і непристойних формах. В іспанському ж романі відбивається картина загального зубожіння суспільства. Розоряються селяни і ремісники, зубожіють давні дворянські роди, ченці ведуть жалюгідне існування, країна рясніє жебраками. Шахрайський роман відобразив картину соціального розшарування і зубожіння в умовах економічної кризи. Ми впізнаємо цю атмосферу суспільного життя і на сторінках головного твору доби – «Дон Кіхота» Сервантеса.

Образ шахрая. Образ центрального персонажа – пікаро також відрізняється від німецького гробіана: в його поведінці ми не знайдемо визивної агресивності і бажання епатувати, збивати з пантелику добродесних бюргерів (як, наприклад, у німецького персонажа Тіля Ейленшпігеля). Пікаро за природою – добрий і щиросердний підліток, якого доля вибиває зі звичної колії: його батьків арештовують за шахрайство або ж батьки виганяють його на вулицю. Шахрай хоче утриматися в суспільстві, він тягнеться до людей. Він пробує різні професії і заняття, його головна мета – вижити, утриматися на плаву. Але дуже швидко життя штовхає його на безчесний шлях. Закінчується роман, як правило, вдалим одруженням шахрая з багатою вдовоцею або чимось подібним.

Шахрайський роман написаний в дусі плебейського гумору – скоріше в м'яких, співчутливих, ніж різких, сатиричних тонах. В образі головного персонажа розкриваються такі ренесансні риси, як яскрава внутрішня самотність, заповзятливість, кмітливість, вміння спритно виходити із скрутних обставин. Та головне – це життєлюбство шахрая, найперша цінність доби Відродження.

Класичні зразки. Першим класичним зразком шахрайського (пікареського) роману вважають «Життя Ласарільо з берегів Тормеса» невідомого автора (1554); за ним йде «Гусман з Альфараче» Матео Алемана (1599–1604). Неабиякої популярності жанр набув у наступну добу – бароко, в ньому посилилася поширена барокова ідея марної боротьби людини з обставинами. Особливо прославився роман Франсіско Кеведо «Історія пройдисвіта на ймення Пабло, зразка волоцюг і дзеркала кругіїв» (1604).

Вільнішу композиційну структуру має твір Луїса Велеса де Гевари «Кульгавий біс» (1637), що чимось нагадує «Декамерон» Боккаччо. Диявол постав перед бідним студентом доном Клеофасом і на його прохання носить його на собі над нічним Мадридом. Вони заглядають у вікна сплячого міста, і чорт розповідає захоплюючі історії про його мешканців. Ось вони заглядають у вікно і бачать одного ідальго. «Він вештався усю ніч містом і тепер роздягається. Це дійсно диво серед лицарів, і дива відбуваються не тільки в його вічно порожньому шлунку. Ось скинув наш гідальго свою перуку – виявляється, він голомозий! Ось зняв свого фальшивого носа – він безносий! Відклеїв вуса – він безвусий, відчепив дерев'яну руку – каліка. Не в ліжку б йому лягати – а в труну».

Іноді центральним персонажем шахрайського роману виступає жінка, як в романі Франсіско Лопеса де Убедо «Шахрайка Хустина» (1605) чи в романі Кастільо де

Солорсано «Севільська куниця, або Вудка для гаманців» (1647). Шахрайський роман мав величезний вплив на розвиток європейського роману, зокрема на Філдінга, Діккенса, Гоголя.

Lope de Vega. Надзвичайно плідний і всебічно обдарований письменник Лопе Фелікс де Вега Карпіо (1562–1635) був найяскравішим представником ренесансної драматургії в Іспанії. Під його ім'ям дійшло до нас понад 470 п'єс, проте відомо, що він написав їх майже 1500. Крім того, він писав романи, новели, поеми і ліричні поезії.

Тематика п'єс Лопе по-ренесансному строката. Ми знаходимо в них тему боротьби іспанців проти маврів – від початку реконкісти до падіння останнього оплоту маврів Гранади. Чимало п'єс на історичну або псевдоісторичну і міфологічну тематику. Тут і античність («Венера і Адоніс», «Велич Александра»), Німеччина («Імперія Оттона»), Угорщина («Король без королівства»), Росія («Великий князь Московський»), Франція («Історія народження і перших діянь графа Роланда»), Італія («Монтеккі і Капулетті»), звичайно ж, Іспанія («Рукавичка донї Бланки», на основі романсів), і Біблія («Народження Ксеркса»).

Та, мабуть, найпопулярнішими і досі залишилися його комедії про кохання: «Собака на сні», «Дівчина з глечиком». «Учитель танців», «Валенсіанська вдова», «Зірка Севільї». Головні поетичні прийоми є типовими для ренесансної комедії. Рушійна сила сюжету – втручання випадковості та збіг обставин, який перешкоджає вільному волевиявленню персонажів. Лопе вміє розгортати події в стрімкому темпі. Як і в Шекспіра, у нього існує комізм обставин, коли серйозний персонаж потрапляє у смішні обставини і стає смішним; і комізм характеру, коли персонаж смішить своєю поведінкою чи спорадичними виявами свого характеру. Як і Шекспір, Лопе дуже співчутливо і толерантно ставиться до своїх персонажів, він ніколи не буває сатириком.

«Фуенте Овехуна». Лопе де Вега створив жанр *героїчної комедії*, до якої належить, зокрема, «Фуенте Овехуна» («Овече Джерело»). Твір повертає нас до епохи, коли король, створюючи єдину централізовану монархію, мусив долати опір непокірних місцевих феодалів-грандів. Лопе де Вега стояв на позиціях абсолютизму, підтримував ідею єдиного монарха (як і Шекспір) і виступав за суспільну гармонію між простим народом і королем. Це була ідея так званої народної монархії. Доба реконкісти і місцевих суверенітетів втомила насамперед народ, який мріяв про сильного монарха і шукав у нього підтримки проти сваволі грандів.

Події розгортаються в іспанському містечку Фуенте Овехуна. Командор Фернан Гомес утримує у себе молоду дівчину Лауренсію. Вирвавшись з рук насильника, дівчина закликає селян виступити проти командора. Селяни здобувають перемогу, звільняють з ув'язнення нареченого Лауренсії – Фрондосо, а командора вбивають. Король, стурбований подіями в селищі, влаштовує розслідування. Проте на запитання «Хто вбив командора?» селяни виявляють згуртованість і відповідають: «Фуенте Овехуна!» Король пробачає селянам їхній вчинок і оголошує, що віднині бере селище під своє покровительство і включає до своїх володінь.

Образ Лауренсії. В центрі п'єси – образ Лауренсії, справжньої ренесансної жінки. Кращі риси її характеру – це волелюбність, рішучість, духовна сила. Всі ці риси виявляються в героїчній, громадській сфері (згадаймо, що Шекспір розкриває жіночий характер в приватній сфері). Типово іспанським елементом у творі є боротьба за скривджену честь.

Мігель Сервантес

Місце письменника в літературному процесі. Найбільшим письменником іспанського Відродження був Мігель де Сервантес Сааведра (1547–1616). Творчість Сервантеса (як і Шекспіра) відносять до пізнього етапу Відродження, в ній відбилися певні кризові риси доби.

Життя Сервантеса – типова ренесансна біографія, коли людина сміливо йде до мети, покладаючись виключно на власний розум і невпинну енергію. Проте кінець доби свідчив, що ця енергія може бути безрезультатною, віра в успіх – марною, а мета залишитися недосяжною. Ренесансна біографія поступово перетворюється на барокову. Так сталося і з Сервантесом.

Життєвий шлях. Життя великого письменника припадає на правління королів Філіппа II (1556–1598) і Філіппа III Габсбургів. До визначних явищ тої доби належить утворення ордену єзуїтів (1540) і діяльність Тридентського собору (1545–1563) – заходи, які мали на меті зміцнення католицизму в умовах церковної реформації.

Сервантес одержав гуманістичну освіту і певний час служив секретарем у римського кардинала в Іспанії Аквавіві. Після раптової смерті свого сюзерена він опинився в Італії без підтримки і засобів для існування, тож змушений був стати найманим воїном. У цей час Іспанія в союзі з Італією вела війну в Середземному морі з турками. В знаменитій морській битві при Лепанто турецький флот був розбитий (очевидно, ці події знайшли відображення в трагедії Шекспіра «Отелло»). Сервантес був поранений у ліву руку, яка з тих пір не діяла. На героїчну поведінку Сервантеса-воїна звернув увагу головнокомандувач Хуан Австрійський (брат короля). З його рекомендаціями Сервантес повертався в Іспанію, сподіваючись на хорошу посаду. Проте у морі був захоплений турками і пробув у неволі (в Алжирі) 5 років (до 1580 р.). Лист Хуана відіграв фатальну роль, бо турки прийняли Сервантеса за поважну особу і запросили неймовірний викуп, збираючи який сім'я Сервантеса розорилася. Після повернення на батьківщину Сервантесу уже годі було й мріяти про достойну кар'єру. Він став збирачем податків для армії. Кілька разів сидів у тюрмі, несправедливо звинувачуваний у привласненні грошей (1592, 1597, 1602, 1605). Потрапивши у повне безгрошів'я, змушений був вступити до ордену єзуїтів і був похований на його гроші. Могила письменника не збереглася.

Творчий доробок. Творчий доробок Сервантеса-письменника не такий вже й малий. Крім знаменитого «Дон Кіхота» в двох книгах, це пасторальна повість «Галатея» і «Мандри Персилеса і Сигізмунди», поема терцинами «Подорож на Парнас», драматургічна збірка «Вісім комедій і вісім інтермедій», збірка «Повчальних новел». Незважаючи на напружений ритм життя, Сервантес постійно знаходив час для занять науками і літературною творчістю. Проте хронологія показує, що майже всі свої твори він надрукував після шістдесяти років. Першим в цьому ряду стоїть «Дон Кіхот» (1605). Роман викликав силу-силенну наслідувань і перекручень, так що через 10 років (1615) письменник написав його продовження.

Новелістика. До шедеврів Сервантеса належать «Повчальні новели» (1613). Сама назва збірки пояснюється тим, що Тридентський собор вимагав від письменників посилювати виховний, «настановчий» елемент у творах. Кінець творів мусить бути «щасливим і пристойним». Якщо італійська новела нагадує збільшений в обсязі анекдот, то іспанська – зменшену в обсязі повість. Як і італійці, Сервантес докладно розробляє побутовий

елемент, так зване фальстафівське тло (за ім'ям комічного шекспірівського персонажа сера Джона Фальстафа, який виступав в оточенні людей простого звання, розмовляв соковитою і колоритною мовою дворянина і шахрая водночас). У новелах розкривається така характерна риса ренесансної літератури, як зіткнення вільнолюбних прагнень і нестримних бажань людей з випадковістю чи непередбаченим збігом обставин («Англійська іспанка», «Циганочка» та ін.).

Стиль Сервантесових новел позначений ренесансною гармонійністю, у нього ми вже не знайдемо відвертої еротики, як нерідко у Боккаччо, чи надмірного акцентування вульгарних сторін людського життя, як у Рабле. Так, він досить вишукано описує соціальне дно в новелі з життя двох підлітків-крутіїв – «Рінконете і Кортадільйо». Повне уявлення про новелістичний стиль Сервантеса дають також вставні новели в «Дон Кіхоті».

Драматургія. Як драматург Сервантес не мав популярності, його затьмарював Лопе де Вега. Серед п'єс вирізняється «Нумансія» – про героїчний захист іспанського міста Нумансія в 134 р. до н. е. під час Другої Пунічної війни, коли відзначилися з іспанської сторони полководець Ганнібал Барка, а з римської – оспіваний Петраркою в «Африці» Сціпіон Африканський.

Історія написання і форма «Дон Кіхота». Історія написання головного твору Сервантеса – роману «Вигадливий гідальго Дон Кіхот Ламанчський» – така. Спочатку Сервантес задумав пародію на лицарський роман. У цей час він знаходився у в'язниці, там і були написані перші 7 розділів (так званий Перший виїзд Дон Кіхота). Після звільнення задум твору дещо змінився і набув самостійного значення. Так з'явився Другий виїзд Дон Кіхота, під час якого відбуваються найкумедніші події книги. Роман мав би закінчитися смертю героя. Проте з огляду на численні продовження і підробки Сервантес змушений був написати ще одну книгу; це став так званий Третій виїзд, або історія губернаторства Дон Кіхота.

Форма роману досить проста. Тут чергуються новели про трагікомічні пригоди героя. Але є й вставні новели з цілком самостійним змістом (Хризостом і Марсела, XII–XIV; Карденьйо і Люсінда, XXIV–XXVII, Доротей і Фернандо, XXX; Ансельмо, Лотаріо і Каміла, XXXIII–XXXV; про Алжирською в'язня, XXXIX–XL). Вчені й досі сперечаються щодо змістового зв'язку між основними епізодами і вставними новелами.

Пародійний елемент. Наскільки незвичайним був пародійний задум твору? Відродженню було притаманно переосмислювати і комічно «перелицьовувати» високі сюжети. В цей ряд нерідко потрапляли лицарські сюжети, і так утворився жанр під назвою *героїко-комічний епос* (в Італії це поеми, створені у XVI ст. на основі «Пісні про Роланда»: «Великий Моргант» Луїджі Пульчі, «Закоханий Роланд» Маттео Боярдо – XV ст., «Шалений Роланд» Лодовіко Аріосто та ін.).

Проте існує суттєва відмінність між цими пародіями і «Дон Кіхотом». Там герої виражають авторську позицію, автор і герой разом висміюють застарілі моральні й естетичні догми (особливо це стосується «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле, написаного місцями як пародія на лицарський роман). Та ми не можемо сказати, що Дон Кіхот разом з автором сміється з усього застарілого у житті, оскільки сам герой чималою мірою представляє це старе.

Ставлення автора до свого героя неоднозначне, бо він і осміює героя, і співчуває йому. Осміює застарілі й тому кумедні звичаї і ритуали лицарства, вигадливу мову і склад мислення, та водночас віддає належне його людяності й гуманній меті, кодексу честі і високій моралі. Ми бачимо, що така позиція автора досить суперечлива і позбавлена моральної прозорості і однозначності. Однак це й не анархічна і внутрішньо неузгоджена «широта» раннього Відродження, оскільки автор ніби відсторонюється від усього стихійного і дисгармонійного у зображуваному. Пізніше, наприкінці XVIII ст., німецькі романтики назвали це естетично вільне і етично неоднозначне ставлення автора до свого героя і до власних уподобань та переконань *іронією*. Вона й визначає художній світ роману.

Образ Дон Кіхота. Придивимося до того, як автор зображає свого персонажа. Акцентується цілковита суперечливість, дисгармонійність, роздвоєність всього образу Дон Кіхота. Ось він перед нами: аскетична зовнішність, виснажене тіло, незграбна постава, кумедний одяг, до того ж сидить на охлялій конячині Росінанті. Але його зовнішність оманлива, бо в цій кумедній плоті живе високий дух, залізна воля, гуманні прагнення, горить неугасиме бажання допомогти всім скривдженим і гнобленим. Контраст між кумедною зовнішністю і високим духом має не комічний, а *іронічний* характер. Фізичне існування героя належить емпіричній сфері, а духовно він перебуває у сфері ідеальній. Відповідно автор то принижує, то підносить Дон Кіхота. Він ніби вводить нас у смислову гру, предметом якої є дуальність людини, неоднозначність її буття, позірна простота її екзистенції.

Так само іронічно розкриваються взаємини Дон Кіхота і оточення. Його лицарські наміри високі і благородні, але здійснюються незграбно, без урахування реальності. Ось він зупиняє знатну даму, яка поспішає у власній кареті у справах, бо йому здалося, що її захопили розбійники. Ось він розганяє череду баранів, бо вирішив, що то неприятельська армія. Ось звільняє каторжників, бо, на його переконання, «людина народжується вільною і ніхто не сміє тримати її в кайданах». Захищає хлопчика від жорстокого господаря, але після цього хлопчикові перепало ще більше, і так далі.

Сервантес показує, що й високі наміри Дон Кіхота не знаходять відгуку у світі. Звільнені каторжники побили Дон Кіхота камінням. Звільнений хлопчик проклинає його доброту. Мешканці заїжджого двору теж не в змозі оцінити великодушність і довготерпіння лицаря, який п'є прокисле вино, їсть недоброякісну їжу, спить на твердих дошках на горищі поруч з козопасами, що жорстоко знущаються з нього.

Навіть ніяких подвигів Дон Кіхот не здійснює, а є лише кумедні зіткнення уяви героя з реальністю. Подвиги, як і ідеальна красуня Дульсінея Тобоська та кохання до неї, існують тільки в уяві лицаря. Разом з тим ми не можемо заперечувати наявності певного і досить серйозного *ініціального* елемента в його пригодах. В цих уявних подвигах дух його проходить жорсткий гарт. Перед нами зразок високої, філософської іронії.

Світ двох реальностей. В романі існують дві реальності. Одна – це реальна провінція Ламанча з її безлюдними просторами, убогим населенням, бідними

заїжджими дворами. А друга – це уява Дон Кіхота, яка цю реальність перетворює, прикрашає, героїзує, ушляхетнює. Дон Кіхот діє відповідно до своєї уяви, а не реальності. Питання, яка ж з двох реальностей вагоміша для самої людини, автор залишає відкритим.

Для Дон Кіхота вищим законом стає уява. Жодні випробовування долі не можуть змінити його психологічної настанови, перевиховати його. Хоч би скільки він страждав від образ, ударів, знущань, він ніколи не «прозріє». Реальність він вважає недійсною, а єдиною істиною – власну уяву. Він виступає як непохитний фанатик ідеї, віри і високої мети. Така позиція викликає повагу автора і читача.

Але, показуючи страждання свого зануреного у світ фантазій героя від зіткнення з реальністю, Сервантес тим самим підносить значення самої реальності. Навіть фанатик ідеї, страсотерпець віри не може ігнорувати реальність, бо скрізь відчуває її на своєму *тілі*. Але це не сенсуалізм раблезіанського кшталту. Конфлікт духу й тіла набуває тут трагікомічного характеру.

Назвемо інші суттєві відмінності, які відображають перехід від високого Ренесансу до пізнього. В «Дон Кіхоті» реальність – чуттєвий, предметний світ – завдає герою самих лише страждань, а в «Гаргантюа і Пантагрюелі» дає радість і повноту буття; в романі Сервантеса надійним притулком від недружелюбної реальності для героя стає його уява і внутрішній світ, а в книзі Рабле життя персонажів протікає лише в чуттєвому, емпіричному світі, який постає перед ними як привабливий і відкритий, а якогось окремого від неї *внутрішнього* світу герої не потребують.

У творі Сервантеса перед нами *ідеалізм* нової доби, що зароджується і активно шукає свою власну царину. Католицька догма оголошує реальність недійсною, принаймні гріховною; в Іспанії безмежною була влада католицької церкви. Підносячи незламний дух героя, роблячи його певною мірою страсотерпцем, автор разом з тим не може відкинути характерний для Відродження сенсуалізм як радість живої реальності. Він у чисто художній царині шукає закономірний зв'язок між двома реальностями, не дискредитує жодну. В цьому, очевидно, і полягала привабливість твору для ранніх німецьких романтиків.

Внутрішній світ героя. Іронізуючи над Дон Кіхотом, автор відкриває в герої одну незаперечну перевагу. Це *автономність, самодостатність* внутрішнього світу. Дон Кіхот в собі самому знаходить джерело невичерпної духовної стійкості. Хоч би якими абстрактними були його ідеї, вони дають могутній поштовх його енергії. А його кохання до вигаданої сільської вродливиці Дульсінеї Тобоської є *справжнім* коханням, бо дає йому міцну душевну опору. Він може спертися тільки на свою високу мрію, на свої думки, на власний дух. Адже у фізичній реальності він, по суті, дуже самотній, тут йому немає на кого спертися. Це Данте без Вергілія. Не може бути Вергілієм далекий йому по духу невинуватий матеріаліст Санчо Панса. Та Дон Кіхот не тільки розвінчує постійні реалістичні пояснення Санчо, а й наворачтає його у свою високу віру. Так, Санчо починає вірити, що дійсно знайдеться в піщаних просторах Ламанчі острів, на якому стане губернатором.

Роль вставних новел в романі. Тепер ми можемо запропонувати свою відповідь на запитання, в чому полягає сюжетна близькість вставних новел з основним змістом роману.

В новелах розповідають історії кохання, але не уявного, як у Дон Кіхота, а *реального*. Проте це кохання в усіх новелах закінчується трагічно, розпачем персонажів. І тільки Дон Кіхот з його уявним коханням залишається щасливим і внутрішньо непохитним. Це також свідчить на користь «ідеалістичної» концепції твору.

Проблема сутності людини. Сервантес виносить непросте і неоднозначне судження про людину. Людина, що заглиблена у свій внутрішній світ, світ уяви, і керується високою ідеєю чи вірою, – духовно незламна, непохитна. Але в реальному, фізичному житті така людина самотня, не може повністю реалізувати себе в оточенні, на її долю випадають тільки страждання. Драма в тому, що узгодити уяву і реальність між собою така людина не спроможна; та ж людина, що занурена в саму лише емпіричну реальність, не заслуговує на звання Людини (це розкривається в 2-му томі, в історії губернаторства Санчо Панси).

Високі переваги людини стають причиною її страждань. Така точка зору знайшла відображення в Шекспірових трагедіях «Отелло» і «Король Лір» (образ Корделії). В цьому відбилася криза ренесансного розуміння людини, народженої, як вважалося, для безмежного розкриття всіх своїх природних задатків. Це була криза ренесансної ідеї індивідуалістичної широти людини, яка у своїх воістину безмежних життєвих прагненнях (байдуже, високих чи егоїстичних) не може знайти гармонізуючу міру, яка б врятувала її від катастрофи чи захистила від страждань. Сервантес впритул підійшов до барокового розуміння людини і світу.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1

1. Дайте загальну характеристику Відродження в Іспанії.
2. Біографія і творчий шлях Лопе де Веги.
3. Аналіз «Фуенте Овехуна», «Собака на сні»: історія створення, сюжет, композиція, проблематика, характеристика образів.
4. Творчість Лопе де Веги на світовій сцені та в кінематографі.

Тема 2

1. Біографія і творчість Мігеля Сервантеса.
2. Сервантес «Дон Кіхот»: історія створення, сюжет, композиція, проблематика, характеристика образів.
3. Поясніть, чому роман називають трагікомедією іспанського життя.
4. Охарактеризуйте образ Дон Кіхота, почавши зі слів самого героя:

Я роблю це все не на жарт, а насправжки, інакше я злавав би лицарський закон...

5. Порівняйте образи Дон Кіхота та Санчо Панси. Доведіть, що вони протиставляються чи доповнюють один одного.

Творче завдання. Написати твір-роздум на тему «Блазень чи філософ – ваше розуміння образу Дон Кіхота».

Висновки

Якщо в середні віки утверджувалися самостійні, не залежні від античності цінності, то в добу Відродження спостерігається повернення до деяких важливих цінностей античності (в чому полягає смисл терміна «відродження»), але уже на новому рівні культури. В нову добу утворюється *синтез* античного життєлюбства із середньовічною духовністю. Проте і життєлюбство, і духовність не були простим повторенням античних і середньовічних, тим більше їх механічною сумою. Синтез полягав у відкритті *позастанової* цінності людини. Почали вважати, що людина має свою вищу (духовну) природу, яка є її особистим надбанням, незалежно від її місця в суспільній ієрархії. В ранній період Відродження, зокрема у більшості новел Боккаччо, ця висока природа виявляється в людині ще стихійно, неосмислено; але в окремих його новелах герої усвідомлюють її як головний стрижень своєї особистості і свідомо обстоюють (день IV, № 1 – про Танкреда, Помонду і Гвіскардо). В пізній період, в драмах Шекспіра, в «Дон Кіхоті» Сервантеса, обстоювання героєм своєї автономної внутрішньої природи всупереч офіційному статусу стає основою гострих колізій.

Сформульовані нами риси типологічно відділяють Відродження від середньовічної культури, попри найміцніший генетичний зв'язок з нею. Якщо в середні віки найвищою цінністю для людини було вміння неухильно наслідувати соціальний, моральний, естетичний *канон* (що, зауважимо, містило уже принципову відмінність від античності), наприклад, вірно служити сюзеренові, дотримуватися цехової поетики, відповідати правилам лицарського вєжества, додержуватися офіційно визнаних постулатів (християнської) моралі тощо, то в нову добу найвищою цінністю почали вважати самобутність і самодостатність особистості, не передбачувані ніяким соціальним, етичним, естетичним та іншими канонами. В літературі ці зміни особливо яскраво відбилися в характері *трагічного*: в середні віки герой добровільною смертю доводив вірність своєму васальному обов'язку, відданість найвищому авторитарному началу; з огляду на це жанр трагедії тоді був неможливий. В нову ж добу персонаж обстоював через свою смерть власну духовну самодостатність. Смерть була мірилом внутрішньої самобутності індивіда. Такий пафос смерті в драмах Шекспіра.

Життєлюбство ренесансних героїв, безумовно, відрізнялося від середньовічного, коли людина постійно поверталася до думки про гріх і відплату і тому відчувала себе під владою вищого авторитарного начала та етичного канону. Проте існувала не менш важлива відмінність і від античного життєлюбства, наприклад, того, що виявлялося в Гомерових поемах і класичних трагедіях у вигляді такого собі індивідуалізму, тобто у прагненні їх героїв протиставити свою начебто вільну волю таким надособистісним началам, як фатум, воля богів, родові традиції, інтереси полісу. В цьому полягала «трагічна провина» героя, яка виявлялася в момент катастрофи. В добу Відродження герой утверджував свою вільну волю з такою стихійною силою і пристрасністю, нібито ніякого вищого, надособистісного начала не існувало, і нібито не існувало й ніякої іншої особистості, інтереси якої він міг би суттєво ущемити. Утвердження в літературі Відродження вільної, нічим не обмеженої волі могло провадитися в трагічних тонах (Марло, Шекспір), в іронічних тонах (Сервантес) та святкових, бурлескних (Боккаччо, Рабле). Вище ми з'ясували суттєві відмінності між *сміхом* ренесансним (гуманістичним), середньовічним («гробіанським» і «блазнівським») і античним («фалічним» та ін.).

В добу Відродження панувала надзвичайна широта життєвих прагнень, якій бракувало міри (якщо згадати, що в середні віки панувало обмеження себе у всьому, *міра*). Відсутність міри, прагнення до широти життєвого охоплення, бажання емансипуватися від канонів і догм середньовічного життя привело письменників Відродження до «перелицьовування» середньовічних сюжетів – більш радикального і сміливого, ніж середньовічні «перелицьовування» античних сюжетів. Не були забуті ні євангелія з життями («Декамерон» Боккаччо), ні християнсько-патріотичний епос (образ Роланда в італійських гуманістів), ні лицарська тематика взагалі (Рабле, Сервантес), ні Данте Аліг'єрі («Шалений Роланд» Л.Аріосто, де вражений любовною хворобою розум лицаря, зображений у вигляді окремої істоти на ймення Астольфо, відвідує підземний світ). А середньовічні «настановчі» сюжети одержували в ренесансній літературі нове повнокровне життя (у Боккаччо, у Шекспіра, в новелах Сервантеса, в шахрайському романі). Широке перероблення знайомих сюжетів, що було правилом уже в елліністичну добу античності, тепер набуло просто-таки бурхливих форм.

Вказані риси світовідчуття і художнього стилю мали в добу Відродження не вузько-філософський, соціально-кастовий чи поетично-цеховий, а *універсальний* характер, що робило літературу і театр Відродження доступними для сприйняття практично всіма соціальними станами. На прикладі творчості Шекспіра було показано, як в межах однієї театральної п'єси поет мав можливість задовольнити смаки найрізноманітніших категорій публіки. Цю рису помітили на рубежі XVIII–XIX ст. німецькі романтики і цілком резонно зблизили театр Шекспіра з класичним афінським театром – щодо універсального, загальнонародного стилю (Ф. Шлегель, Ф. В. фон Шеллінг). Принагідно зауважимо, що у своєму схиланні перед середніми віками ранні німецькі романтики розглядали їх як одне ціле з Відродженням, але при цьому поширювали загальний життєлюбний пафос цієї пізнішої доби на попередні містичні століття («романтизація»).

ПИТАННЯ ДО ПІДСУМКОВОГО МОДУЛЬНОГО КОНТРОЛЮ

З КУРСУ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ

1. Періодизація італійської літератури доби Відродження.
2. Франческо Петрарка. Його особа.
3. Відтворення суперечливого світогляду Петрарки в його трактатах.
4. Збірка ліричних поезій Петрарки «Канцоньере». Її гуманістичний зміст, особливості поетичної майстерності.
5. Патріотичний характер політичних поезій Петрарки.
6. Значення Петрарки для розвитку європейської лірики.
7. Жанрова особливість збірки новел Боккаччо «Декамерон». Сюжетне обрамування і його ідейно-художнє призначення.
8. Головні теми новел «Декамерона». Широта охоплення в них реальної дійсності.
9. Реалістичність новел Боккаччо. Особливості художньої майстерності новеліста. Значення «Декамерона» для розвитку італійської літературної мови.
10. Платонівська академія у Флоренції та її місце в італійській гуманістичній культурі XV ст.
12. Ідейно-художні особливості поеми Аріосто «Шалений Роланд».
13. Т. Тассо – найвидатніший представник італійської літератури Пізнього Відродження. Поема «Звільнений Єрусалим». Відбиття в ній кризи гуманізму.
14. Місце Д. Бруно в італійській культурі Пізнього Відродження. Характеристика його комедії «Свічник».

ВІДРОДЖЕННЯ В АНГЛІЇ :

1. Збірка новел Чосера «Кентерберійські оповідання». Особливості побудови збірки. Порівняти сюжетне обрамування «Декамерона» і «Кентерберійських оповідань».
2. Реалістична картина соціальної дійсності Англії XIV ст. в «Кентерберійських оповіданнях».
3. «Утопія» Т. Мора. Жанрова специфіка твору і побудова сюжету.
4. Ідеальний суспільний устрій в «Утопії».
5. Розвиток поетичних жанрів в англійській ренесансній поезії.
6. «Університетські уми» та їхня роль у розвитку англійської драматургії Відродження.
7. «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. Ідейно-естетична проблематика трагедії. Образ титанічного героя.
8. Біографія Шекспіра. «Шекспірівське питання».
9. Основні періоди творчості Шекспіра.
10. Сонети Шекспіра як сюжетний цикл. Філософське осмислення дійсності в них.
11. Образ ліричного героя у сонетах Шекспіра.
12. Історичні хроніки Шекспіра «Річард III», «Генріх IV», їхні джерела, жанрова специфіка і проблематика. Головні образи державного плану і «фальстафівського фону».
13. Ідейно-художні особливості комедій Шекспіра першого періоду («Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч»).
14. Своєрідність трагічного конфлікту в ранній трагедії «Ромео і Джульєтта».
15. Зміна трагічного конфлікту у «великих» трагедіях: «Гамлет», «Отелло», «Король

Лір», «Макбет». Характер постановки і вирішення в них трагічних проблем буття. Конкретний аналіз кожної з цих трагедій.

16. Гуманістичний зміст трагікомедії «Буря».

18. Особливості творчого методу Шекспіра: широта охоплення явищ дійсності в їхньому рухові і взаємозв'язку; багатосторонність і динаміка характерів; поєднання трагічного і комічного, високого і низького; чергування вірша і прози; образність мови.

Відродження в Іспанії та Португалії :

1. Новаторський характер «Селестини» Рохаса. Образ Селестини. Значення твору у формуванні іспанського шахрайського роману і гуманістичної драми.

2. Шахрайський роман «Ласарильйо» з Торреса. Особливості композиції твору і його герой. Роль шахрайського роману у розвитку реалістичного роману в європейських літературах.

3. Зміст, гуманістична спрямованість і художні особливості епічної поеми Л. Камоенса «Лузіади».

4. Загальні особливості іспанського ренесансного лицарського роману.

5. Життя і творчий шлях Сервантеса.

6. Характеристика драматичних жанрів у творчості Сервантеса. Народньо-героїчна трагедія «Нумансія», її патріотичний і гуманістичний пафос. Народність і реалізм інтермедій.

7. «Повчальні новели» Сервантеса. Їх гуманістичний задум, широта зображення національного життя, художня майстерність.

8. Роман Сервантеса «Дон Кіхот». Сюжетно-композиційні особливості

9. Реалістичне зображення і широке охоплення соціальної дійсності в романі «Дон Кіхот».

10. Характеристика образу Дон Кіхота. Його соціальний і філософський зміст.

11. Характеристика образу Санчо Панси.

10. Обґрунтування реалістичних принципів іспанської національної драми в трактаті Лопе де Веги «Про нове мистецтво писати комедії».

11. Народньо-героїчна драма Лопе де Веги «Фуенте Овехуна». Викриття в ній феодального свавілля. Зображення народу як колективного героя.

12. Комедія Лопе де Веги «Собака на сні». Її гуманістичний смисл і художні особливості.

Відродження у Франції :

1. Поезія Франсуа Війона як породження перехідної доби від Середньовіччя до Відродження. Ідейно-художня проблематика «Великого заповіту».

2. Гурток Маргарити Наваррської та його місце у французькій літературі раннього Відродження.

3. Фольклорні джерела роману Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Історія створення роману.

4. Критика схоластики, схоластичного виховання і захист гуманістичного ідеалу виховання всебічно розвиненої людини у романі Рабле.

5. Критичне зображення різних сторін феодального суспільства у романі Рабле.

6. Характеристика головних образів роману: Гаргантюа і Пантагрюеля, Жана, Панурга.

7. Своєрідність художнього методу Рабле; поєднання фантастичного і реального планів, широке використання сміхових прийомів, передусім гротеску.

8. Значення твору Рабле для розвитку французької літературної мови.

9. «Плеяда» та її маніфест – трактат Ж. дю Белле «Захист і звеличення французької мови».
10. Творчий розвиток П'єра Ронсара.
11. Головні жанри, теми, гуманістичний характер і художні особливості поезій Ронсара.
12. «Досліди» Монтеня. Жанр, ідейний зміст і художня своєрідність.
13. Викриття феодальної дійсності і релігійних воєн в «Трагічних поемах» д'Обіньє. Вираження в них кризи ренесансного гуманізму.

ВІДРОДЖЕННЯ В НІМЕЧЧИНІ ТА НІДЕРЛАНДАХ:

1. Специфічні особливості німецької гуманістичної літератури.
2. Антифеодальна та антиклерикальна сатира у творі С. Бранта «Корабель дурнів». Значення цього твору у наступному розвитку «літератури про дурнів».
3. Суперечка навколо Рейхліна та історія написання «Листів темних людей».
4. Сатира на обскурантизм, середньовічну схоластику у «Листах темних людей».
5. Сатиричні «Діалоги» Ульріха фон Гуттена. Викриття в них папства, світських князів.
6. Місце М. Лютера в ідеологічному житті Німеччини періоду Реформації і в німецькій літературі.
7. Німецькі народні книги про Фауста і Тіля Уленшпігеля.
10. Значення філологічної діяльності Еразма Роттердамського.
11. Своєрідність памфлетної форми «Похвального слова Глупоті» Еразма Роттердамського.
12. Сатирична картина феодальної дійсності в «Похвальному слові Глупоті».

Тема 9

XVII СТОЛІТТЯ ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ЕПОХА

Поняття «XVII століття» означає тут не календарний період, а культурно-історичну епоху з притаманними їй рисами, які відрізняють її від попереднього Відродження і наступного Просвітництва. Специфічні особливості епохи пов'язані у значній мірі з конкретно-історичними умовами її розвитку як середньої 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 як в культурно-історичній, так і 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 досить 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, Блезя 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 різноманітне, 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 більшого поширення набуло в країнах із переважаючою земельною аристократією і значним впливом церкви (Німеччина, Іспанія, Італія), то класицизм – з централізуючим в особі монарха державним началом (Франція, Росія). У деяких країнах, наприклад в Англії, обидва напрями розвивалися паралельно, причому в творчості одного і 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 незважаючи на різні 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 і духовного начал. На перший план у мистецтві й літературі XVII століття висувається зображення внутрішніх суперечностей людини, осмислення розірваності зв'язку між особистістю й суспільством, між життєвими ідеалами і реальною дійсністю.* У пошуках гармонії, намаганнях подолати хаос буття, недосконалість людської природи теоретики і практики бароко та класицизму пропонували свою систему світоглядних і морально-етичних цінностей.

Так, *митці бароко вищою духовною мудрістю вважали Божу благодать*, протиставляючи їй земній зіпсутості й гріховності, *висували ідеал поміркованої у своїх тілесних бажаннях людини* (аскета-філософа), яка зневажає матеріальні блага і 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), в результаті 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 у потойбічному світі. Все ж, на відміну від ренесансного ідеалу людини-титана, що вірить у власні сили, розум та красу, людина у бароко представлена непостійною і недосконалою, безпомічною у руках зрадливої долі. Твори позначені похмурістю та песимізмом, оскільки навколишня дійсність, сповнена спокус і злих сил, видається химерною, зловісною, незрозумілою та ворожою, позбавленою законності. Смерть виявляється єдиним звільненням від життєвих випробувань.

Усвідомлюючи неможливість осмислення логіки розвитку подій, теоретики і практики **бароко** (з італ. *barocco* – химерний, неправильний) **визнавали єдино правильним інтуїтивне пізнання**, 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 напругу 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 у 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 напругу є **метафора**, яка у найбільшій мірі відповідала творчим задумам митців передати парадокси та суперечності життя в 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 й язичництво, світ духовний і фізичний, світло й темряву тощо), таким чином добитися високої емоційності, експресивності, філософської глибини, а також вишуканості. Вміння поєднувати найвіддаленіші явища є, за твердженням визнаних теоретиків бароко іспанця Б. Грасіана та італійця Е. Тезауро, виявом «швидкого розуму», або дотепності розуму. Принцип дотепності, а ще його називали «концептизмом», набув особливої популярності в поезії бароко. Його ввели і широко застосовували Дж. Маріно в Італії, Л. де Гонгора в Іспанії, Джон Донн і поети-метафізики в Англії. 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 бурею, трясеться, як хворий на лихоманку; смерть схожа на нудоту тощо), митці бароко значно розширювали ідейно-художні можливості поезії, сприяли її жанровому, структурному та образному оновленню. Варто зауважити, що стилістичний прийом «поєднання несполучуваного» виявився досить плідним у світовій літературі, особливо 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 вище

названих, драматург П. Кальдерон, поет і прозаїк Ф. де Кеведо (Іспанія), поет і драматург А. Грифіус, прозаїк Г. Гріммельсгаузен (Німеччина) та інші.

У **класицизмі домінуючою є ідея держави і 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 почуттями. 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 і муки, внутрішню боротьбу. **На протистоянні цих двох начал (почуття і пристрасті, особистого і суспільного) і ґрунтується трагізм та драматизм творів класицизму.** Проте, на відміну від бароко, класицизм вірить у могутність людської волі й розуму, єдність суспільного і морально-етичного начал, тому для його творів характерний життєстверджуючий пафос і гуманізм.

Поетика класицизму в своїй основі була **раціоналістичною**. **Основою пізнання світу класицисти вважали розум і думку**, тому відкидали інтуїцію і, відповідно, ускладненість та метафоричність барокових творів, які, на їх 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 строгій логічній послідовності, раціонально, ясно і просто. Взірцем для них стали твори античних митців, які відповідали цим «нормам», були досконаліми. Власне класицизм і виник як наслідування античних взірців (з латин. *classicus* – взірцевий). Проте в античній спадщині класицистами відбиралось те, що відповідало їхнім ідеалам «облагородженої, ідеальної природи».

Велике значення для утвердження напряду мали **раціоналістичні теорії** філософів 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 і діяння людини (відомий вислів вченого «Я мислю, значить існую»). Філософ ділив реальний світ на дві замкнені зони – матеріальну і духовну, де матеріальна – сліпі і 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, в результаті чого добиватись рівноваги й гармонії у всьому. Вчений вважав, що не слід загромаджувати 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** напряду (така, що вимагає строгого виконання норм і правил) набула в поетичному трактаті французького поета і теоретика літератури **Нікола Буало «Поетичне мистецтво» (1674)**.

Усі жанри у класицизмі ділилися на високі й 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 і 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.

З творів вилучалося все дріб'язкове, окреме, раптове, збережено головне і суттєве.

Ці та інші правила значно обмежували творчу уяву письменника, проте являли собою важливий етап розвитку сценічного мистецтва, оскільки сприяли більш поглибленому і виразному розкриттю основної думки твору, його конфлікту. **Прогресивне значення класицизму** полягало також у визнанні високої виховної місії мистецтва, у формуванні через позитивний приклад єдиного «хорошого смаку». Завдяки принципу чистоти стилів формувались літературні національні мови.

Як уже відзначалось, найбільшого розвитку класицизм набув у Франції, оскільки співпав з процесом становлення національної і державної єдності країни. Французький абсолютизм, поклавши кінець феодальному свавіллю, активно втрутився в літературне і культурне життя. Класицизм з його ідеєю державності, громадянського обов'язку, нормативною поетикою виявився першим напрямом, визнаним офіційною владою. Період розквіту цього напряду припадає на XVII ст., проте він продовжував існувати аж до початку XIX ст. Найбільш яскравими представниками французького класицизму стали драматурги П'єр Корнель, Жан Расін, Жан-Батіст Мольєр. В Англії теоретиками і практиками класицизму були у 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 – О. Сумароков, М. Ломоносов, Д. Фонвізін.

ЕСТЕТИКА І ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРИ БАРОКО

Поняття бароко

Значення поняття бароко. У XVII ст. Європа вступає у нову культурно-історичну добу – вік Бароко. Поняття бароко включає в себе кілька значень:

1) бароко як *світорозуміння* чи *світовідчуття*, пов'язане зі специфічним розумінням світу і місця людини в ньому в новий історичний час, що прийшов на зміну Відродженню. В цьому сенсі ми говоримо про «барокову людину», яка у своїх життєвих цілях, почуттях, думках і поведінці відбиває неповторність нової доби; така людина стає персонажем мистецтва;

2) загальномистецький *стиль (стильова система)* бароко, який відобразився в літературі, образотворчих мистецтвах, музиці й театрі;

3) літературний *напрямок* бароко, в який включають літературні явища, позначені бароковим стилем і світорозумінням (світовідчуттям).

Термін бароко. Слово «бароко» походить від португальської назви «perrola bagosa» (перлина чи мушля з перлиною незвичної форми). Це слово почали вживати в Італії (bagosso) щодо архітектури і образотворчих мистецтв, щоб підкреслити відмінність нового стилю від стилю Ренесанс. Тривалий час вживали у тому самому смислі capriccioso (від сарго – цап, козел), stravagante (оригінальний), nuovo (новий), bizzarro (незвичний з відтінком глузливості). Як мистецтвознавчий термін «бароко» узаконили Якоб Буркхард («Cicerone», 1855) і Генріх Вольфлін («Ренесанс і Бароко», 1888). Відтоді інші назви стилю забулися. У XX ст. термін «бароко» поширили на інші види мистецтва XVII століття – музику, літературу тощо.

Історичні передумови бароко

Характер конфліктів доби. XVII століття в історії Європи було трагічним етапом. Своєї найвищої гостроти досягнув конфлікт віри і конфесій – основи основ індивідуального буття кожної людини і державного устрою в середні віки. За своїм характером події відрізнялися від попереднього ходу історії тим, що зачіпали інтереси кожної людини. Багатьом здавалося, що захиталися самі підвалини світобудови.

Події в Англії. В Англії релігійні протиріччя між прихильниками національної англіканської церкви і католиками призвели до буржуазної революції (1640–1688), яка почалася ув'язненням пізніше страченого короля Карла I Стюарта, в очах віруючих – помазаника Бога на землі. Королі цієї династії, що посіли англійський престол після смерті Єлизавети I Тюдор – Якоб (Джеймс) I і Карл (Чарлз) I, – почали провадити політику, яка ущемлювала інтереси буржуазії, що звикла відчувати себе вільотно за правління королеви. «Богом дане» королям право стягувати податки наштовхнулося на «богом дане» право приватної власності. Будучи католиками, Стюарти намагалися реставрувати церковні порядки, беручи за зразок Францію; а це загрожувало тим, що не найгірші ділянки землі на острові поступово потрапили б до рук нових господарів – єпископів і монастирів. Проте після страти короля часи правління Олівера Кромвеля і його республіканського парламенту (1640–1660), які із зброєю в руках виступили на захист «божественної справедливості», виявилися не кращими. Аскетичний і суворий пуританський

порядок не відповідав інтересам молодого бюргерства. Після смерті церковного і державного диктатора народ повернув трон королю. Спочатку це були Якоб II та Карл II Стюарти, а з кінця грудня 1688 р. – рятівник протестантської віри Вільгельм Оранський (до 1702 р.), штатгальтер (правитель) Нідерландів, який навіть не знав англійської мови. Такою була ціна відновлення релігійної, соціальної і політичної рівноваги в Англії.

Події в Німеччині. Не менш трагічні події розгорталися тим часом на землях Німеччини, де йшла Тридцятилітня війна (1618–1648). Вона почалася як намагання німецького імператора підкорити собі непокірних німецьких князів (протестантів). Протилежні релігійні сили всієї Європи об'єдналися в Протестантську унію (1608) і Католицьку лігу (1609). У війну втягнулися Данія, Швеція, Франція, Голландія та інші країни. Німеччина вийшла з війни знекровленою, її господарство було зруйноване, а розвиток культури відкинуто назад на сто років. Війна закінчилася поширенням в Європі нового порядку, за яким належність людини до католицької чи протестантської віри номінально не була вже приводом для переслідування (формула Аугсбурзького релігійного миру 1555 р.: «Чия держава, того й віра»).

Події у Франції. У Франції також було неспокійно. Після загибелі від удару католицького фанатика у 1610 р. релігійного миротворця короля Генріха (Анрі) IV спалахнула зі старою силою суперечка між католиками і кальвіністами (гугенотами). В останніх була скарбниця, армія, флот і майже 200 міст-фортець з гарнізонами. Столицею було місто Ля Рошель на західному узбережжі. Переважна більшість банкірів і власників мануфактур вважали себе гугенотами. Проте гугеноти здалися кардиналу Рішельє, першому міністру Людовіка (Луї) XIII, «державою в державі». Здійснюючи політику абсолютизму, він почав з ними війну і переміг, захистивши реноме Франції як «старшої дочки церкви» (так називав її римський папа). На цьому релігійні суперечки у Франції не закінчилися; придворні ж інтриги і сутички, на зразок Фронди (1648–1653), були внутрішньою справою влади і не мали такого приголомшливого впливу на народ, як війни за віру і віковичний порядок.

Такі були причини зовнішнього, історичного характеру, що привели до виникнення нових цінностей в Європі.

Бароко і католицька церква. Важлива роль в поширенні нової культури належала католицькій церкві. Для зміцнення свого становища католицька церква тепер звертається до позацерковних аргументів, зокрема естетичних. Ще на Тридентському соборі (1545–1563) папа римський закликав церкву взяти під опіку мистецтво. За католицизм повинні були агітувати розкіш соборів, пишність богослужінь, краса і монументальність храмової музики (меса). У живопис і скульптуру та інші види мистецтва XVII–XVIII ст. входять *старозавітна і євангельська* тематика. В добу Бароко спостерігається симбіоз церковної і світської естетики. Все це контрастувало з естетичним аскетизмом, граничною стриманістю щодо мистецтв у протестантській церкві.

Зміцнюються позиції єзуїтів, які беруть під свій контроль не тільки мистецтво, а й науку. Діяльність ордену найяскравіше розгорнулася в ході контрреформації (XVI–XVII ст.) – руху з метою зміцнення позицій католицької церкви в нових умовах громадянського життя. Науково-просвітницька діяльність єзуїтів мала також і негативні наслідки. Так, в Іспанії на вимогу ордену були закриті провідні університети (в Севільї, Валенсії, Алкалі), а

в тих, що збереглися, процвітало невігластво (у Саламанці). В цей період з'явився «Індекс» – список заборонених католицькою церквою книжок.

Духовно-етичний пафос бароко

Мистецтво бароко і суспільство. В добу Бароко мистецтво стає частиною конфесійної (переважно католицької) або державної ідеології. Це відрізняло його від Відродження, коли митець хоч і шукав покровительства у сеньйора, але не відчував себе зв'язаним ідеологічними настановами.

Проте неправильно було б вважати все мистецтво доби Бароко проінтятим конфесійністю, ідеологізованим, спрямованим на світоглядну полеміку. Відкрита нова парадигма особистості і світу стала самодостатньою темою для мистецького втілення і філософського дослідження (Декарт, Спіноза, Паскаль, Лейбніц та ін.).

На противагу католицькому (єзуїтському) бароко поширюються цілком *світські* відгалуження мистецтва. Так, далеко не в усьому збігався з течією католицького бароко його відгалуження *маньєризм*. *Народне бароко* було пов'язане з плебейською, сміховою культурою. Найважливішим відгалуженням був *класицизм*, який виробив власний неповторний стиль.

Бароко і освіченість. Попередня доба Відродження значно інтелектуалізувала культуру. В цей час зростає питома вага друкованої літератури. Все більше людина долучається до мистецтва через читання. Через книжку поширювалася антична освіченість. Був перекладений національними мовами Старий Завіт. Тож в мистецтві бароко набуває значення поряд з «первісною» реальністю (людським життям, природою), реальність «вторинна», культурно і художньо сприйнята. Вона знаходить своє вираження не лише в улюблених сюжетних мотивах і кліше, а й у численних *символах* (алегоріях, емблемах тощо), застосування яких розраховано на активне впізнавання з боку читача чи глядача. Життя нерідко представлене не так через його реальні компоненти, як через його символи. Це надзвичайно ускладнило мистецтво порівняно з простодушною ренесансною схильністю до позичених чи «вічних» сюжетів і типів та культурних цитат. В Бароко виникає щось на зразок культурної рефлексії, коли автор не лише намагається передати свої враження від реальності, а й через систему складних символів прагне осмислити реальність з погляду її місця в системі мистецтва, культури. Але митець Бароко йде ще далі: він намагається співвіднести повсякденність з вищими, універсальними цінностями – такими як Всесвіт, Бог, вічність тощо. Невипадковою є схильність авторів Бароко до передмов, пояснень і автокоментарів. *Полеміка* виділяється навіть як окремий специфічний жанр барокової літератури (також і в країнах православного віросповідання, зокрема в Україні). Змістом літературних творів нерідко стає захист якогось абстрактного світоглядного положення, вираженого в художній формі. Роздуми не тільки супроводжують читання, вони стають темою і героєм мистецьких творів.

Філософська і наукова революція. Вік Бароко – це вік філософської і наукової революції. Царицею наук та її уособленням вважали *математику*. Лейбніц писав, що кожна галузь людського життя можна схопити і виразити через математичні відношення. Математика, її методи і символи виражали суть барокового мислення. Практично всі філософи доби Бароко були математиками (Декарт, Спіноза, Паскаль та ін.). Спіноза виклав своє вчення про етику в «геометричній» формі.

Барокове мислення запровадило *дискурсивну* (тобто логізовану і формалізовану) форму дослідження, її найяскравіше представив Декарт, який у своєму трактаті «Дискурс про метод» заявив, що буде писати про Бога, але не як богослов і не як поет, а як вчений. Бароковий «дискурс» протистояв не тільки теологічній «схолії», а й ренесансному «есе», що було витримане у формі вільних роздумів і містило особисті думки й погляди автора (М. Монтень, Ф. Рабле, Н. Маккіавеллі та ін.).

Суворі каузальність як нафос мислення Бароко. На думку мислителів Бароко, світ залежав від надособистісних, не підвладних людській волі сил; тож у світі панує суворі причинно-наслідкова обумовленість всього, що виникає і відбувається. Вважалося, що втрутитися в цю каузальність чи змінити її неможливо. Це зосередило увагу вчених на дослідженні законів каузальності як об'єктивних, тобто таких, з якими неможливий ніякий особистісний контакт.

Барокова каузальність і позитивізм ХІХ ст. Позитивізм ХІХ ст. також обстоював ідею тотальної залежності людини від певних об'єктивних (насамперед – матеріальних) законів природи і суспільства. Від позитивізму ХІХ ст. барокова каузальність відрізнялася своїм таємничим, непізнаваним, містичним характером, а крім того – трагічним, суворим, нерідко фатальним впливом на людину; позитивізм же претендував на те, щоб істину зробити доступною, прозорою для розуміння, зняти з неї пелену загадковості. Бароко не виключало, а, навпаки, передбачало і поетизувало момент спонтанності особистості, в той час як позитивізм його повністю усував. Трагізм у розумінні бароко полягав саме у зіткненні спонтанності, унікальності й неповторності людини з суворі каузальністю.

Так званий реалізм в західній літературі ХІХ ст. успадкував цю барокову рису – зіткнення особистісної спонтанності з фатальною каузальністю (яку він розкривав як соціальну чи спадкову), що пригнічує і навіть переломлює особистість. У мистецтві бароко герой протистоїть суворі детермінізму нерідко ціною власної загибелі (Мільтон, Расін, Й.С.Бах).

Етика Бароко і Біблія. Доба Бароко – час напружених пошуків у царині моралі. Намагання співвіднести дійсність з каузально незмінними, «вічними» універсальними розбурхує етичну думку. В основі барокової етики ми упізнаємо етику Старого Завіту, сприйняту крізь призму стоїцизму. Людина перебуває під владою непізнаваних сил, суворі, нерідко деспотичної волі, яка своїм несподіваним втручанням спроможна зруйнувати всі життєві плани і наміри, що їх плекає людина. Проте в цих умовах людина знаходить в собі сили виявити непохитність моральної волі і внутрішнє достоїнство, які вона протиставляє безвиході чи фатуму (драми Кальдерона, трагедії Расіна).

Бароковий індивідуалізм. Барокова етика є значною мірою індивідуалістичною. Людина виявляє готовність самотійно приймати рішення і нести персональну відповідальність за вчинок, навіть якщо участь її власної волі мінімальна (драми Кальдерона, Корнеля, трагедії Расіна). Їй тісно в межах готових приписів біблійної моралі. Основою прийняття рішення і вчинку стає напружена рефлексія на раціональній основі, а не емоційне поривання чи природний імпульс, як у добу Відродження («Втрачений рай» Дж. Мільтона). Проте це досить неоднозначний індивідуалізм. Бароко порушило питання про безпеку антропоцентризму («Людина – міра всіх речей»), що його плекало Відродження.

Індивідуалізм у добу Відродження означав руйнування васально-сеньйоріальної моралі і переконаність у рівності всіх людей перед Природою, незалежно від їх офіційного статусу. В добу Бароко важить ще більше прагнення індивідуальності відстояти себе, спираючись на *надособистісний* етичний принцип. Однак через це пафосне самообмеження, високу підлеглість становище індивідуальності стає ще трагічнішим («Втрачений рай» Дж. Мільтона). Вершинним виявом барокового індивідуалізму ми можемо вважати твори Й. С. Баха («Страсті за Матвієм», «Страсті за Йоанном»), де сила індивідуального самоствердження особистості розкрита з граничною, просто-таки космічною трагедійністю.

Бароко і Відродження. Доба Відродження висунула ідею *широти* людини, яка внутрішньо емансипувалася від духовних і соціальних догм середньовіччя і відкрила для себе *цінність життя*. Ренесансна широта світосприйняття виразила себе у жадібному інтересі до *всього* життя, а отже, збагатила життєвий, зокрема інтелектуальний, духовний досвід європейця. Але стихія сенсуалізму виражалася нерідко в анархізмі і сваволі у світоглядній (моральній) царині. Бароко враховує трагічний досвід ренесансної людини. Воно підносить дух людини над владою емпіричної реальності й відкриває вищу точку, в якій дух знаходить гармонію і спокій, не втрачаючи своєї внутрішньої сили. Це може бути релігійна віра, моральний обов'язок, куртуазний етикет, краса тощо.

Головна парадигма бароко – це усвідомлення світу як набагато складнішого і загадковішого, ніж його уявляли в добу Відродження. *Основним принципом світу стає не особистість, а сама реальність, що лежить за межами особистості й наділена самодостатнім змістом і рушійною силою.* Ця реальність, що її важко досягнути і опанувати, домінує над людиною і підкоряє собі її волю. Особистість розкривається не через активну самореалізацію у світі, а в напружених намаганнях досягнути дійсність, протистояти їй, інколи навіть просто пристосуватися до неї (шахрайський роман в Іспанії і Німеччині).

Що ж стає опорою для людини в чужому і загадковому світі? – Розум! Мислення! Якщо пафосом Відродження був *пристрасний вчинок*, то пафосом Бароко стала *пристрасність роздумів*. Сам літературний твір нерідко перетворюється на напружений філософський роздум про суть людини і світу. Нерідко персонаж виводиться як людина, одержима прагненням роздумів, як філософ («Чарівний маг» П. Кальдерона), а центром твору стає полеміка про найсуттєвіші питання людського буття («Втрачений рай» Дж. Мільтона). **Знецінення реального вчинку.** Для героїв раннього і високого Відродження (Боккаччо, Рабле) у світі панують радість життя і краса, а людська воля не знає ніяких обмежень. В бароко світ сприймають як розколотий і різко дуалістичний, відповідно *знецінюється значення людського вчинку*. Література пізнього Відродження набуває в цьому сенсі значення *передбароко*. Так, усі вчинки Дон Кіхота втрачають свою об'єктивну цінність, хоча «наддіяльний» характер героя викликає схилення перед його духовною силою. Гамлет, який, на відміну від Дон Кіхота, мусить постійно сам себе спонукати до вчинку, поступово доходить висновку про недоцільність своїх вчинків, бо йому все одно не викоринити зла, що панує у світі.

В літературі бароко ще різкіше проходить *розкол між вчинком і його об'єктивними результатами*. Справжні причинно-наслідкові зв'язки приховані від людини. Щось подібне ми бачимо у «Сні літньої ночі» В. Шекспіра – комедії пізнього Відродження: адже ми не можемо назвати щасливу розв'язку комедії закономірним результатом дій

персонажів. Дії обох пар закоханих і ремісників-акторів викликають враження швидше безглуздої і невгамовної метушні, ніж цілеспрямованих зусиль. Їхні дії так і не стали вчинками. А розв'язку спричинено втручанням інших, таємничих сил (лісових духів), про існування яких вони навіть не здогадуються і ніколи вже не дізнаються! Результат мистецької праці ремісників просто-таки жалюгідний, і самовідданих акторів-невдах рятує лише поблажливість публіки. В передбароковій трагедії «Гамлет» вбивство короля Клавдія ми теж не можемо назвати закономірним результатом всіх дій Гамлета. Втручається випадковість, що відбирає у персонажа вчинок, залишаючи йому лише дію.

Отже, в літературі пізнього Відродження (передбароко) ми спостерігаємо глибоку прірву між діями персонажів і їх цілком несподіваними результатами. Невідповідність між дією і результатом, їх взаємна непередбачуваність викликає у митців пізнього Відродження відчуття *трагічності буття*. Бароко розвиває далі цю колізію, зосереджуючи головну увагу на осягненні зв'язку між вчинком і його результатом.

Естетична сутність бароко

Теоретики бароко. Літературний стиль бароко мав своїх теоретиків. Це іспанець Бальтазар Грасіан («Про дотепність, або Мистецтво витонченого розуму»), італієць Еммануеле Тезауро («Підзорна труба Арістотеля») та ін.

Стиль літератури бароко. Від Старого Завіту бароко переймає полемічний пафос, дидактизм, взагалі силу цілеспрямованого психологічного навіювання. Бароковий письменник ніби постійно бачить перед собою читача, до якого він звертається як до співбесідника.

Багатьох поетів Бароко захоплювала романтика інтелектуальних шукань, дотепного діалогу з непізнаваним. Темна глибінь води більше хвилює людську думку. Бароко створило поезію витонченої думки, *інтелектуальної гри*. Воно значно розширило тематику ліричної поезії (у добу Відродження найчастіше розробляли тему жіночої краси і кохання), ускладнило й урізноманітнило малу поетичну форму (у добу Відродження найчастіше використовували форму сонета або по-ренесансному трактованої оди).

Бароко тяжіє до панорамності описів, *монументальності* зображень, які поєднуються з увагою до *найдрібніших деталей*, як побутовоописового, так і психологічного характеру (в прозових і поетичних жанрах). Людина і її суспільне оточення чи природа навколо неї цікавлять письменника в їхній внутрішній *динаміці*, безупинному рухові; для цього персонаж показується в активному спілкуванні з різними людьми, переноситься щоразу в нове оточення (шахрайський роман). Так само динамічно змінюється характер сюжету, наслідуючи логіку *контрасту*, *антитез*. Митці бароко вперше показують *людські маси*, масові рухи, війни («Сімпліссіmus» Гріммельсгаузена), їх приваблює зображення *природних катаклізмів* («Втрачений рай» Дж. Мільтона).

Бароковий гумор. Бароковий *гумор* відрізняється складнішим, порівняно з Відродженням, характером. В ньому вже не бринить чиста нота радості й закоханості в життя, а виразніше представлена *іронія*, *сатира*. Бароковий комізм найчастіше виражає ситуацію *двосвітності*, в якій людині важко зорієнтуватися. Ще одна основа барокового комізму – *невідповідність* між зусиллями і результатами дій персонажа.

Бароковий водограй як символ доби. Символом, який ілюструє відмінність бароко від ренесансу, може бути водограй. Водограй, уподобаний митцями Відродження, – це струмінь води, який стрімко і пружно здіймається вгору і наскрізь просвічується про-

мінням сонця. Це символ простоти і відкритості буття, символ волі і цілеспрямованого руху. Бароковий водограй – це каскад, що тече і примхливо спадає по ступінчастому рельєфу. Йому не притаманна власна воля, він тече у готовому річищі. Його потік не просвічується сонцем, але вражає темною глибиною, в якій прихована таємничість, загадка. Таким є фонтан Треві в Римі.

Символи бароко. Не тільки мистецтво бароко, а й все життя тої доби характеризується символічною навантаженістю. Воно бере свої символи звідусіль: з античності, середніх віків, з Нового Завіту, а також з відкритого в добу Бароко для європейської культури Старого Завіту. В роки революції в Англії короля й королеву називали не інакше, як біблійними іменами «гнобитель Ахава й розпусниця Єзавель». Філософ Томас Гоббс назвав державу біблійним іменем «Левіафан». Мільтон називав англійську республіку Вавилонською вежею – великою, але незакінченою будовою. Цікаво, що Мільтон свого персонажа Сатану («Втрачений рай») характеризує ім'ям Вовк, знайшовши цю алегорію у Данте і в арсеналі антиєпископальної пропаганди.

Відродження не захоплювалося символами, Гамлет в трагедії Шекспіра – це просто Гамлет; а поет Данте як персонаж «Божественної комедії» – це насамперед символ людської душі. Бароко вело активний продуктивний діалог з середніми віками. Барокові письменники люблять виражати свою думку в алегоріях, складних метафорах, параболах, емблемах. Вони схильні до афористичності. Літературний афоризм – породження доби Бароко.

Моралісти й афористи Бароко. Одним з предтеч барокової афористики можна вважати французького мислителя пізнього Відродження Мішеля Монтеня (1533–1592). В його головній книзі «Проби» («Essais») знаходимо типово барокові думки: «Людей тривожать не самі речі, а уявлення, які вони створили про них»; «Людина – це дивовижна істота, яка вічно метушиться, вагається і змінюється»; «Що я знаю?» Монтень доходить висновку, що кінцева мета філософії – це сумнів. Головна мета людини – це самоспоглядання, рефлексія.

Справжнім мислителем-афористом доби Бароко постає француз Франсуа Ларошфуко (1613–1680) зі своєю книгою «Максими» («Maximes»): «Людині нерідко здається, що вона керує собою, насправді щось керує нею»; «Розум завжди в дурнях у серця»; «Наші добродетності – це найчастіше майстерно переряжені пороки». Суть барокового світовідчуття виразив голландський філософ Барух Спіноза (1632–1677) в таких словах: «Люди тільки тому вважають себе вільними, що, усвідомлюючи свої дії, вони не знають їх причин».

Суть бароко віддзеркалюється в афоризмах чи улюблених думках видатних мислителів і письменників. «Людина – це камінь, випущений у повітря з праці»; «Людина – це глина в руках гончара» (Барух Спіноза). «Людина – це мислячий очерет»; «Людина – це очерет на вітрі» (Блез Паскаль, 1623–1662). «Життя людини – це сон»; «Наш розум – це слабке полум'я свічки у темряві» (Педро Кальдерон). «Людина – це вічна дитина»; «Людина – це вічний мандрівник у чужому світі» (Ганс Гріммельсгаузен).

ТВОРЧИСТЬ ПИСЬМЕННИКІВ БАРОКО

Барокова драма

Жанри барокової літератури. Найбільшого поширення література бароко набула в Італії (де вона вперше зародилася), в Іспанії, Англії, Німеччині. А класицизм поширився у другій половині XVII ст. у Франції. Він користувався опікою з боку державного абсолютизму, що підтримував впровадження аристократичних канонів мови і смаків. Життя бароко, і зокрема класицизму, триває також в наступному XVIII ст.

Основні жанри бароко: барокова *драма* (Андреас Гріфіус, Йостван ден Вондел, Педро Кальдерон), барокова *поема* (Торквато Тассо, Джон Мільтон), бароковий *роман* (Ганс Гріммельсгаузен, Франсіско Кеведо, Анрі Лесаж), барокова *лірика* (Джон Донн, Луїс Гонгора, Джамбаттіста Маріно, Георг Векерлін, Пауль Флемінг).

Андреас Гріфіус. Доба Бароко успадкувала від Відродження театр як найпопулярніший вид мистецтва. Правда, в Англії з активізацією пуритан, що суворо ставилися до мистецтва, більшість стаціонарних театрів було закрито, а мандрівні трупи шукали заробітку за межами країни, зокрема в Німеччині, де вплинули на утворення національного барокового театру.

Видатним драматургом німецького бароко був Андреас Гріфіус (1616–1664). У своїх творах він об'єднав традиції єзуїтської драми, англійських та німецьких мандрівних труп, давньогрецьких драматургів. У світі панує негіддвладний людській волі фатум; людина перебуває під владою дивовижних випадковостей і збігів обставин; її розум не в змозі осягнути справжній зв'язок подій; та над усім панує вища воля провидіння, яка відвертає людину від гріха і наставляє на праведний шлях, – такі в цілому ідеї драм Гріфіуса.

Серед його творів вирізняється трагедія «Карденіо і Целінда, або Нещасливі закохані». Палко закоханий в одну даму, Карденіо хоче вбити щасливого суперника, але його зупиняє жіночий привид, веде на кладовище і перетворюється там на страхітливий скелет. Тим часом безнадійно закохана в Карденіо Целінда хоче приворожити юнака за допомогою некромантії і з цією метою розкопує могилу на тому ж кладовищі. Зустрівшись тут, обидва вражені фатальним збігом обставин. Карденіо відмовляється від боротьби за руку дами, в яку закохався, а Целінда – від Карденіо, і йде в монастир.

Серед інших творів Гріфіуса слід згадати трагедію «Смерть Папініана» на римській сюжет, «Петер Сквенц» на сюжет «Сну літньої ночі» Шекспіра, «Горрібілікрібріфакс» на фарсовий сюжет в народних традиціях.

Йост ван ден Вондел. Видатним представником барокової драми був голландець Йост ван ден Вондел (1587–1679), автор трагедій на біблійні теми: «Люцифер», «Адам у вигнанні», «Ной». Від ораторії він уподобав хорові партії і монологи, від літургійних дійств успадкував спокійну велич і монументальну пишноту, які поєднуються з трагічним відчуттям краху світу. Містико-релігійний пафос Вондела був підхоплений Дж. Мільтоном («Втрачений рай») і Ф. Г. Клопштоком («Мессіада»), а в музиці Г. Ф. Генделем («Мессія»).

Педро Кальдерон. Найбільш суттєвий внесок у барокову драму зробив іспанець Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681). В більшості його творів відчувається сильна католицька забарвленість. Кожну драму можна тлумачити в розрізі певної символіки. На відміну від Шекспіра, який прагне насамперед розкрити характери через боріння почуттів і прагнень, у Кальдерона персонажі ілюструють яку-небудь важливу для автора абстрактну думку, самі ж характери і почуття подекуди відступають на задній план. Центр ваги переноситься на сюжет, його прихований параболізм. У побудові сюжету нерідко можна знайти *принцип силогізму*: теза – антитеза – синтез. Так побудована, зокрема, драма «Чарівний маг».

«Чарівний маг». У драмі відтворюється постать відомого католицького святого Кіпріана Антіохійського (III ст.). Автор звертається до юності Кіпріана, коли той, закоханий в науку, намагався знайти розгадку вищої мудрості в язичницьких (античних) книжках. Одного разу, читаючи Плінія, він знайшов у нього такі роздуми про Бога: «Бог – вища доброта, він весь зір і весь він – руки». Кіпріану-язичнику це місце здалося незрозумілим. З'являється диявол і обіцяє Кіпріанові допомогти досягнути вищої істини. За це Кіпріан погоджується віддати йому свою душу (тут ми натрапляємо на певний варіант історії про доктора Фауста). Але вся сила диявола полягає у магії, не більше того.

Ми дізнаємося, що Кіпріан закохується в юну християнку Юстину. За допомогою магії, якої навчив його диявол, він хоче перенести дівчину у свої покої і заволодіти нею. Коли ж він роздягає її, то знаходить замість живого тіла жадливий кістяк. Диявол пояснює Кіпріанові, що то Бог захистив Юстину. І тут Кіпріан досягнув колись прочитане про Бога. Дійсно, він не дав образити християнку, тож він є доброта; він побачив її в Кіпріанових покоях, тож він є зір; він захистив її від насильства, тож він є руки. Це переконує юнака у перевагах християнського Бога, і він одразу ж стає християнином.

Головну думку драми ми можемо, очевидно, сформулювати так: справжня істина розкривається тому, хто вірує в християнського Бога, а не в язичницьку магію чи навіть диявола. Барокова ідея розкривається тут через католицьку тенденцію. Сам сюжет розвивається за логікою силогізму, тобто зіставлення аргументів, і приводить до певного чіткого і недвозначного висновку. Цей момент доведеності істини через повне розкриття аргументів створює своєрідний естетичний катарсис і залишає в глядача настрої піднесеності й радості, незважаючи на трагічний фінал (Кіпріана і Юстину страчують на пласі).

«Дамы-привид». Юний дворянин дон Мануель зі слугою відвідує своїх друзів у Мадриді. Ті оселяють його в затишній кімнатці свого будинку. Глядачеві, на відміну від гостя, видно, що у сусідній кімнаті, що займає другу половину сцени, живе сестра наших братів – донья Анхела, про існування якої Мануель не знає. Між суміжними кімнатами є прохід, що заставлений шафою з дверцятами замість передньої і задньої стінок. Глядачі бачать, як під час відсутності дона Мануеля до його кімнати через потаємний прохід потрапляє донья Анхела і з цікавістю перебирає речі гостя. Юнак не може зрозуміти, хто буває в його кімнаті. Слуга переконаний, що то домовик або привид (звідси назва комедії).

Між тим Анхела охоплена бажанням ближче познайомитися з Мануелем. Уночі до юнака приходять посланці якоїсь дами, садять його в закриті ноші й цілу годину несуть нібито в інший кінець міста. Проте глядачі бачать, що його заносять лише у сусідню кімнату, де Анхела пригощає його вином і шербетом. Брати чують якісь голоси і стукають у

двері. Анхела гасить свічку і переправляє юнака через шафу в його власну кімнату. Слуга повертається додому і запалює свічку. З подивом бачить Мануель свого слугу. Але ось небезпека в сусідній кімнаті минула, і Анхела посилає по Мануеля служницю. Та у темряві помилково хапає слугу і переправляє його до Анхели. Мануель же, опинившись у цілковитій темряві, не може зрозуміти, куди зник слуга. Нарешті з шафи виштовхують слугу і натомість хапають його. І ось він знов поруч з таємничою дамою. Вся ця метушня привертає увагу братів. Вони вбігають у кімнату. Як результат – здивування Мануеля, обурення братів і страх Анхели. За іспанськими звичаями, честь – понад усе. Брати пропонують Мануелю одне з двох: або він б'ється на дуелі з кожним з них, або негайно одружується з дівчиною. Мануель обирає друге.

Барокові символи. Важливим бароковим образом в драмі є свічка (події відбуваються переважно вночі). Її слабкого полум'я не досить, щоб виявити істину, воно лише викликає сумнів і посилює помилку. Суцільна темрява на сцені – це символ життя, а свічка – символ слабкого людського розуму.

Бароковий комізм. Ця комедія дає нам уявлення про бароковий комізм. Він ґрунтується на бароковій ідеї непізнаваності справжнього смислу подій. Ця ідея розкривається засобами дотепної естетичної гри. Перед нами зіставляються ніби дві реальності: одна з них справжня, яку спостерігає глядач. Друга існує лише в уяві персонажів, які не спроможні вийти за межі уявленого світу і подолати власну помилку (повторюється ситуація Дон Кіхота). Бароковий комізм базується на постійному зіткненні цих двох реальностей. Вчинки персонажів втрачають сенс, а результат їхніх дій непередбачений і несподіваний для них самих. На сцені панує випадковість і збіг обставин. Активна роль (як в комедіях Шекспіра і Лопе де Веги) належить жінці, проте, здається, і для Анхели результат її зусиль виявився цілком несподіваним.

«Життя – це сон». До шедеврів Кальдерона належить драма «Життя – це сон». Події відбуваються в країні Полопія. До початку дії король Басіліо ув'язнює у вежі новонародженого сина, бо зірки, свідченням яких він звик довіряти у державних справах, віщують йому приниження і горе від сина, коли той виросте. Але ось надходить неминучий час, коли король мусить обрати спадкоємця, щоб передати йому корону (на неї претендують герцог з країни Московія Астольфо і принцеса Естрелья). Щоб усунути всі сумніви у справедливості скоєного, король наказує перенести сонного Сехисмундо в палац і тим самим піддати його випробуванню. Проте в перший же і єдиний день свого «правління» принц виявив жорстокий і нестримний характер. Його присипають і знов переносять у в'язницю, а все пережите напередодні пояснюють як сон. Тюремник Клотальдо дає йому пораду: якщо принц виявить уві сні доброту і милосердя, то сон його триватиме без гіркого пробудження. Зрештою, ніхто з людей не може з певністю твердити, чим є їхнє власне існування – сном чи реальністю. Армія не визнає чужоземця Астольфо як нового короля і підтримує Сехисмундо; Басіліо виступає проти рідного сина, але потрапляє до нього в полон. Здавалося, все відбулося так, як віщували зірки: батько схиляється перед сином і його «волосся стає килимом» для принца. Проте, пам'ятаючи про марність реальності й необхідність чинити добро, Сехисмундо обнімає батька і, за задумом автора, тим самим «перемагає зірки», тобто фатальну долю. Змагання фатальної долі й людської свідомої волі розкривається в драмі як змагання вищого обов'язку милосердя і добра з нищими пристрастями (фактично приборкується

ренесансна сваволя як сенсуалістичний анархізм). Людина не зовсім під владою фатальних сил (у тому числі власної сваволі), хоче сказати Кальдерон, вона перемагає їх і утверджує власну вільну волю через мораль – тим, що творить добро.

Провідна тема «сновидіння» охоплює у творі цілу низку окремих лейтмотивів – вільної волі, милосердя, честі, васального і батьківського обов'язку, вини й спокутування тощо, які химерно переплетені між собою.

Рецепція попередніх епох. Драма Кальдерона розкриває своєрідність діалогу доби Бароко з попередніми епохами. Так, фатум давньогрецької трагедії (порівняй: «Цар Едіп» Софокла) долається в ній суто християнським шляхом – через милосердя і любов. Тричастинність твору Кальдерона відбиває середньовічну парадигму історичного часу, ідею «містерії людської душі» (порівняй: євангелія, «Сповідь» Августина, «Нове життя» і «Божественну комедію» Данте), а відродження Сехисмундо до нового життя полягає у відкритті героєм примарності всього земного. Ренесансна широта, представлена тут як анархічна сваволя і жорстокість, долається високою моральністю. Знаходимо ми у творі й одночасний розвиток кількох сюжетних ліній. В пізньоренесансній драматургії вони розкривали ідею фатальної залежності людини від вольових устремлінь іншої людини, що поставали як випадковості чи непередбачений збіг обставин. У драмі Кальдерона цей композиційний прийом має ілюструвати ідею панування вищої сили, яка врешті-решт вносить у реальність гармонію і узгодженість.

Комізм у творі. Ми знаходимо у драмі Кальдерона певну комічну стихію, в основі якої лежить типово барокове сприйняття реальності як дуалістичної і неоднозначної, що її різні люди уявляють по-різному (комічний образ Кларина, комічний епізод з портретом Росаури – II, 11 – 16).

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1

1. Загальна характеристика літератури XVII століття. Характеристика літературних течій. Їх представники.
2. Бароко в літературі, архітектурі, живописі, хореографії, музиці.
3. Педро Кальдерон. Життя і творчість. «Життя – це сон» – цілісний аналіз.

Тема 10.

Класицистична трагедія і комедія.

Драматургічна концепція. В центрі французької класицистичної трагедії опиняється проблема морального вибору. На відміну від Відродження, де людина діє під владою сліпих, непереборних або честолюбних пристрастей і не завжди рахується з мораллю чи думкою оточення (як у драмах Шекспіра), у класицистів акцент переноситься з самого вчинку на *мотивування вчинку* (бароковий підхід). Герой опиняється перед необхідністю складного морального вибору між двома рівнозначними для нього мотивами. Це колізія між чуттєвим потягом, що йде із серця, і почуттям обов'язку, що диктує розум. Людина постає в ситуації барокової дисгармонії. *Трагізм* в класицистичній трагедії полягає у тому, що герой береться за завдання, яке перевищує моральні спроможності людини як такої: вона мусить принести в жертву або вимоги розуму, або права серця, в той час як кожне з них рівнозначно складає сутність людської природи. В бароковій драмі цей вибір полегшується втручанням надособистісних сил (долі, Божої волі тощо) і приводить до їх апофеозу.

У класицистичній драмі герой сприймає проблему вибору як *особистісну*. Йому вже не досить готових приписів моралі, наприклад біблійної моралі або кодексу станової честі. Вій мусить знайти своє власне рішення. Спільна характерна риса бароко і класицизму – *морально-психологічна рефлексія* (яка в добу Відродження була в зародковому стані).

Драматичний конфлікт. У драматичному конфлікті класицистичної трагедії розкривається протиріччя між пристрастями і обов'язком (моральним, релігійним, державним тощо); це конфлікт раціонального приборкання пристрастей. Наголос переноситься на *внутрішній конфлікт*, тобто на зіткнення в душі самого персонажа протилежних мотивів вчинку. В комедіях демонструється, якими кумедними стають пристрасті, якщо вони вириваються з-під влади здорового глузду. Проте й здоровий глузд, не зігрітий теплотою почуттів, стає егоїстичним, підступним.

Композиція. Сценічно класицистична трагедія відрізняється від ренесансної. Перед нами герой, одержимий роздумами. Це надає п'єсі відтінку зовнішньої статичності. Превалюють монологи.

Події як такі розгортаються за сценою. Зрозуміло, що виявляються точки дотику з естетикою давньогрецької трагедії. Зокрема, беруться такі елементи, як *єдність місця і часу*. Але аристотелевської єдності фабули (сюжету) немає. Драматурги розгортають кілька сюжетних ліній, як у Шекспіра і Кальдерона. Правда, взаємодія цих ліній досить послаблена, бо герої не стільки діють, скільки роздумують.

Розкриття характерів. Характери в класицистичній трагедії значно відрізняються від ренесансних. Герої одержимі *ідеальними* намірами, це надає їм психологічної одноплановості, певної «плакатності». В сюжеті доволі відчутні риси навмисної сконструйованості, ситуаційної штучності. Автор придумує для героя психологічно безвихідну ситуацію і спостерігає, як виявляються в ній природні риси людини.

П'єр Корнель. П'єр Корнель (1606–1684) писав трагедії і комедії. Його п'єси, створені до кінця правління Луї XIII, умовно відносять до так званої першої манери («Сід», «Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея» та ін.), за правління Луї XIV – до другої манери («Родогуна», «Нікомед» та ін.).

«Сід». До найвизначніших п'єс Корнеля належить «Сід» (1636), написаний на сюжет середньовічних іспанських романсів про Сіда. Береться початкова ситуація «коханий – ворог», добре знайома за творами Шекспіра (в «Ромео Джульєтті» Ромео вбиває кузена Джульєтті Тібальта, в «Гамлеті» Гамлет вбиває батька Офелії Полонія).

Юних героїв драми – лицаря Родріго Сіда і дворянку Хімену пов'язує не тільки кохання, а й ворожнеча: коли посварилися їхні батьки, Родріго заступився за честь свого батька і вбив на дуелі батька Хімени. Віднині душу дівчини роздирає протиріччя: вона любить Родріго, але честь спонукає її до помсти. Король своєю волею оголошує Хімену відомщеною, проте дівчина не може заспокоїтися. Родріго Сід намагається спокутувати свою провину у битвах з маврами. Драма закінчується тим, що Сід вирушає в похід, а Хімена залишається чекати, поки не загоїться сердечна рана. Хімена не може примирити кохання і образу, але й зробити вибір теж не може, бо це протирічить людській природі як такій. Вона не може скористатися готовими приписами моралі, наприклад, біблійними, допомога короля теж марна.

Критика драми Академією. Академія і кардинал Рішельє піддали драму суворій критиці. Хімена, на їхню думку, мусила пожертвувати почуттями заради обов'язку помсти. Це означало б примат розуму (здорового глузду) над почуттями. Це відповідало б моделі громадянина, за яку виступав Рішельє. Заслуга Корнеля у тому, що він обстоював важливу, рівнозначну з розумом, роль почуттів у житті людини, роль суб'єктивних мотивів – рівнозначних з об'єктивним примусом. Обидва мотиви він розглядав як високі, *ідеальні*, і це відрізняло його позицію від поширеної в середині XVII ст. філософії афектів, згідно з якою афекти, вирвавшись з-під влади здорового глузду, руйнують щастя людини (Б. Спіноза).

«Горацій». В «Горації» Корнель втілює вимоги критики Академії. У драмі з часів імператорського Риму показується, як зійшлися в герці брати Горації і брати Куріяції – представники ворогуючих міст Риму і Альба Лонги. Проте брати пов'язані між собою дружніми, а також і родинними відносинами – вони одружені з сестрами один одного. Тож юнаки опиняються перед важкою проблемою: чому віддати перевагу – громадянському обов'язку чи почуттю кохання та обов'язку родинному. Брати поведуться як зразкові громадяни і обирають перше. Та не так вважають сестри, одна з яких за це від руки брата поплатилася життям. Твір закінчується сценою суду, де мотиви кожного героя ретельно зважуються й аналізуються. Фінал твору нагадує закінчення «Орестей» Есхіла (сцена суду богів над Орестом – вбивцею матері).

Жан Расін. Не менш складні морально-психологічні ситуації конструює для своїх героїв Жан Расін (1639–1699), «французький Шекспір», розквіт творчості якого припадає на час правління Луї XIV. Драматургові чужа героїчна тема, що домінувала у Корнеля, він – майстер ліричної трагедії, де тема внутрішнього життя душі розкривається як *екзистенціальна* (самоцінна безвідносно до її суспільної значущості). У трагедії «Андромаха» (1667) автор розробляє свою улюблену сюжетну ситуацію кохання без взаємності. Сюжет «Іфігенії», в основі якого – багатостороннє розкриття конфлікту між любов'ю і обов'язком, виявився важливим для формування французької лірико-психологічної опери у XVIII ст. («Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка). Окремі трагедії створено на біблійні сюжети («Естер», «Гофолія»).

«Федра». Ця трагедія (1677) краща у творчому доробку Расіна, створена на основі твору Евріпіда «Іпполіт». Федра, юна жінка царя Тесея, охоплена фатальним коханням до пасинка Іпполіта, а той закоханий в знатну полонянку Арікію. Коли у палаці пройшла чутка, що цар загинув, герої відкривають одне одному свої почуття. Проте чутка виявилася хибною, і ось уже сам Тесей з'являється у палаці. Персонажі потрапляють у моральну пастку. Кожний з них своїм кроком порушив заборону, і тепер неможливо повернути все назад. Перед кожним постає питання: як зберегти достойну моральну позицію? Не може бути й мови про брехню, Тесей мусить знати все. Але для кожного це означало б зраду власного кохання! Ось як мотивує Федра свою поведінку:

Скажи: чи схоче він, до батька шанобливий,
Оповісти йому про пал мій нечестивий?
Чи схоче од царя він зраду потаїть?
Але однаково: душа моя горить
І мука каяття у грудях нездужалих...
О, не належу я до тих жінок зухвалих,
Що вміють злочину лукавого печать,
Не червоніючи, в душі своїй ховать.
Ні! Непрощеної свідома я провини! (...)
Ні! Тільки смерть мене від розпачу врятує!
Я смерті не боюсь.
Так, без вагань скінчу я
Повиті мукою, ганьбою вкриті дні.

(М. Рильський)

Герої опиняються перед нерозв'язною дилемою, бо неспроможні зрадити ні власні почуття, ні сімейний обов'язок. Примирення протиріч вони шукають у смерті. Федра розповідає чоловікові про заборонене кохання до пасинка, а Іпполіт – до Арікії; після цього обидва з власної волі йдуть з життя.

Концепція трагічного та ідеї янсенізму (Янсенізм – у XVII–XVIII ст. неортодоксальний релігійний напрям усередині християнства, щодо основних позицій близький протестантизму; бачив головного противника в єзуїтах. Назва – за ім'ям голландського теолога К. Янсенія.

Расін втілює у творі певні ідеї янсенізму – релігійного вчення, за яким посмертна доля людини не залежить від глибини віри чи способу життя. Людина має бути моральною в земному житті, навіть якщо у потойбічному їй суджено вічно страждати. Її вчинки мають бути моральними, а спонукальні мотиви високими, незалежно від того, чи наявна їх оцінка з боку оточення. Таким чином, Расін, відповідно до норм янсенізму, підніс самодостатню цінність *моральної мотивації* вчинку. Для його персонажів збереження внутрішньої гідності в моральній безвиході є самоцінною метою. Відповідно концепція трагічного у Расіна ґрунтується на неухильному дотриманні героєм високого морального *обов'язку перед собою* навіть ціною власної загибелі.

А я, гидкий послід людського роду всього,
Від світу крилася, від сонця золотого,
У смерті бачила один рятунок свій,

Про неї мріяла, молилась тільки їй!
У власній жовчі я собі поживу мала,
Горючими її сльозами запивала
Та не могла, проте, себе втопити в них,
Порвать ланцюг тяжкий проклятих днів моїх!
Ні! Спокій мусила на людях удавати
І полум'я в душі од всіх очей ховати!
(М. Рильський, т. 9, с 185)

Сам Расін одержав виховання в янсеністському монастирі Пор Ройяль (недалеко від Парижа), коли залишився без батьків у трирічному віці.

ЖАН-БАТИСТ МОЛЬЄР

Поетична техніка «високої комедії»

Два періоди творчості. Жан-Батіст Поклен, що обрав собі сценічний псевдонім Мольєр (1622–1673), написав 37 п'єс в жанрі комедії.

Творчість Мольєра ділять на дві частини. Спочатку він виявив себе у мандрівній трупі як актор-імпровізатор і драматург. У цих виставах-імпровізаціях панували традиції народної ренесансної комедії масок – *commedia dell'arte*, які сягали корінням римської елліністичної комедії (Плавт) і вистав середньовічних акторів-гістріонів. Від комедії масок Мольєр успадкував *фарс* – прийом сценічного комізму, що ґрунтується на обігруванні життя тіла: бійки і лупцювання, втеча і погоня, переховування у незручних місцях, передражнювання, сварка і непристойне глузування тощо.

У 1658 році Мольєр приїздить у Париж. Його гра сподобалася Луї XIV, якому тоді було 20 років. Він подарував Мольєровій трупі розкішне, побудоване ще кардиналом Рішельє приміщення – Пале Ройяль, з яким пов'язані останні 15 пайплідніших років у житті і творчості драматурга.

Найкращі комедії, написані в ці роки, такі: «Кумедні манірніці», дуже популярний в Україні XIX ст. «Жорж Данден», «Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп», «Скнара», «Міщанин-шляхтич», «Хворий, та й годі!». Під час вистави цієї комедії, де Мольєр грав роль комічно хворого Аргана, у нього стався крововилив у горло, від якого він помер.

За життя Мольєр мав підтримку короля. Проте драматург нажив собі ворога в особі церкви, яка переслідувала його довгі роки.

Творець жанру «високої комедії». Суть жанру високої комедії полягає у серйозному, соціально забарвленому змісті. З одного боку, Мольєр в дусі часу широко користується готовими сценічними і психологічними кліше, зокрема масками, які ще в античності виявили Арістотель («Етика») чи Теофраст («Характери»), або тими, що прийшли з ренесансної комедії. Серед його улюблених персонажів – невірна дружина, дотепні й заповзятливі слуги, хвалькуватий дворянин, невіглас-буржуа; є й нові комічні типи: нетямущий і самовпевнений лікар, ображений на весь світ меланхолік та ін. На перший погляд, кожна з таких масок діє відповідно до заздалегідь заданого характеру. Проте драматург не просто кепкує з абстрактних людських типів, а виводить конкретні соціальні типи. Деякі сюжети підійшли б для психологічно напруженої драми. Так, в «Тартюфі» він бере на кпини орден єзуїтів, в «Міщанині-шляхтичі» – так зване дворянство мантії. В «Дон

Жуані», хоча й використовує популярний напучувальний сюжет, робить Дон Жуана вільнодумцем і лібертенном. Сміх Мольєра здебільшого сатиричний, *викривальний*. Той же Тартюф – це не просто смішна людина, а зловісна, соціально небезпечна постать. Подібних комічних персонажів Шекспір чи Лопе де Вега не виводили.

Німецький поет Й. В. Гете казав про Мольєра: «Він дуже своєрідний, його п'єси межують з трагічним <...> Він панував над звичаями свого часу, тоді, як наші (письменники) підкорялися звичаям свого часу, перебували в їхньому рабстві і їм підпорядковувались».

Як і Шекспір, Мольєр любить переплітати кілька сюжетних ліній, виводити дублюючі мотиви. Наприклад, закоханих панів комічно наслідують закохані слуги.

Мольєр і філософія П. Гассенді. На творчості Мольєра позначився вплив філософії П'єра Гассенді, який обстоював цінність земного життя («Система філософії», 1658). Вищим благом і добром він вважав щастя і виступав проти насадженого церквою аскетизму. Довколишній світ, учив Гассенді, ми маємо сприймати «таким, яким він є». Основою надійних знань про світ є розум і наша здатність логічно мислити, якою, на жаль, не всі люди здатні однаковою мірою користуватися.

Мольєр не просто розкриває смішні сторони життя чи виражає радість внутрішньо емансипованої душі. Як письменника доби Бароко його хвилює питання про значення для людини моральності і здорового глузду. Кожна людина прагне своєї мети. Для Мольєра вища життєва мета – це щастя, насолода. Так учили Епікур і Гассенді. Але при цьому людина нерідко переступає певну моральну межу або нехтує здоровим глуздом. Мольєр засуджує людей не за те, що вони прагнуть свого щастя, а за те, якими шляхами вони йдуть до нього. В цьому і виявляється моралізаторська тенденція класицизму, як і всієї доби Бароко.

Комедійний конфлікт. В основі комедійного конфлікту у Мольєра ми знаходимо антитезу пристрастей і здорового глузду, яка в комічному плані була розроблена ще у Боккаччо (довірлива закохана вдовиця і кмітливий чернець), а в трагічному – у Шекспіра (пристрасний, довірливий Отелло і холодно-підступний Яго). Носіями того і того у Мольєра виступають два окремих, протилежних за характером персонажі; умовно назовемо їх *протагоніст* і *антагоніст*. У Мольєра пристрасть і здоровий глузд карикатурно збільшені й доведені до комічної гіперболи, тобто до *гротеску* (це важлива основа комічного у Мольєра).

Схема сюжету, як правило, така: протагоніст виступає як украй простодушна і довірлива людина, до того ж засліплена якоюсь манією, самонавіюванням. Ця манія заважає герою сприймати події «такими, якими вони є», об'єктивно ставитися до оточення. Цим користується антагоніст – холодний і бездушний раціоналіст, егоїстична і підступна людина. Самозасліплення протагоніста він використовує для реалізації свого егоїстичного задуму, спрямованого, як правило, проти самого протагоніста. Наприкінці комедії нарешті полуда спадає з очей самозасліпленого протагоніста. Антагоніста викривають, торжествує істина.

«Хворий, та й годі!» (1673). Головний персонаж Арган одержимий незвичайною маніакальною пристрастю: він вважає себе невиліковно хворим і готовий терпіти неймовірні прийоми лікування. Все це – робота його молодшої дружини Белінди, що свідомо навіює йому думку про страшну хворобу і умовляє його написати заповіт, в якому він

залишає їй все майно і статки. Зусиллями рідних та друзів наміри Белінди вдається викрити. Полуда спадає з очей Аргана, до нього повертається здатність судити, хто друг, хто ворог. Белінду з ганьбою проганяють геть.

Барокові риси Мольєрової комедії. Перед нами розгортається типово барокова картина *подвійної реальності*. Одні й ті самі події постають з погляду протагоніста і антагоніста. Глядач, зрозуміло, бачить справжній перебіг подій (одна з основ комізму). Наприкінці торжествує розум, дві реальності поєднуються в одній, справжній. Це відповідає вченню П. Гассенді: розум (здоровий глузд) здатний врешті-решт розвіяти примари почуттів.

Рисами бароковості наділений і *зумор* Мольєра. В основі комізму, за Аристотелем, лежить певне протиріччя, у данному випадку – між реальністю несправжньою, як вона уявляється протагоністу, і справжньою, як її спрямовує антагоніст. Антагоніст виступає як режисер всіх подій, а протагоніст – як маріонетка в його руках, бо ж він до певного часу позбавлений власної волі. До цієї концепції цілком підходять слова Б. Спінози: «Людина – це камінь, закинутий у повітря невідомою рукою».

Мольєр розкриває життя як таке, в якому *порушена гармонія* між пристрастями і здоровим глуздом, тож пристрасть перетворюється на комічну манію, а здоровий глузд – на холодний егоїзм.

Простодушна людина нерідко постає як простодушний дурень, а раціонально мисляча людина – як демон-раціоналіст. Але характерно, що в комедіях Мольєра завжди є *третій* тип персонажа – носій чистого здорового глузду, який бачить всі речі так, як вони існують. Це ніби втілення позиції автора, який спирається на вчення Гассенді про здоровий глузд.

Нарешті, у Мольєра персонаж наражається на цілком *несподіваний результат* свого вчинку. Наміри героя і результат його зусиль, вчинок і наслідок (розв'язка) не відповідають одне одному. Незбіжність між зусиллями і результатом теж стає основою комічного і викликає сміх.

Головні комедії

«Міщанин-шляхтич» (1670). Найбільш класично риси «високої комедії» представлені в п'єсах «Міщанин-шляхтич» і «Тартюф». Протагоніст першої з них – купець пан Журден – одержимий манією, такою собі ідеєю фікс: він хоче будь-що одержати титул дворянина. Його антагоніст – граф Дорант наводить його на думку, що *цього* можна добитися через високопоставлену коханку. Він же і знаходить таку даму. Це маркіза Дорімена. Пан Журден не шкодує грошей, аби завоювати серце впливової (як він вважає) придворної дами. Посередником між маркізою і купцем виступає сам граф. Він передає їй численні подарунки, одержані від палко закоханого Журдена, але від свого імені. Збіднілий дворянин, він сам хоче одружитися з маркізою, тож пан Журден йому потрібний, щоб залицятися до маркізи за його рахунок. Виникає барокова ситуація двох реальностей. Журден переконаний, що з кожним кроком наближається до заповітної мрії. Та все сталося далеко не так.

Барокова відкритість фіналу. Розв'язка цілком несподівана для пана Журдена: маркіза виходить заміж за графа, Журденова дочка *Люсіль* всупереч волі батька – за простого юнака Клеона, одружуються навіть слуги. Але цим фінал не вичерпується. Несподіванка чекає на маркізу, адже бідність і марнотратство графа мають виявитися на

другий день! Багато несподіванок має пережити й сам граф після весілля. Фінал є по-бароковому відкритим: чи можемо ми вважати, що граф Дорант домігся свого?

Як прихильник вчення Гассенді, Мольєр всіх персонажів привів до щастя. Але як мислитель бароко він порушує питання про моральність: кожний одержує те, *що* заслужив. В комедії є персонаж – носій тверезого розуму в дусі вчення Гассенді. Це дружина протагоніста – пані Журден.

«Тартюф» (1664). Набожність, якою одержимий протагоніст цієї комедії – дворянин Оргон, показана як справжня манія. Весь час він проводить у церкві, всі його розмови про святі справи. Користуючись цим, в довіру до нього входить Тартюф – людина з темною біографією, підступна і небезпечна. Як нам дає зрозуміти автор, Тартюфу потрібний якийсь загадковий політичний документ, що випадково потрапив до рук Оргона і зберігається тепер у нього в скриньці. Заради досягнення мети Тартюф виявляє неабиякий талант лицемірства і демонструє показну набожність. Шукаючи документ, він попутно намагається звабити дружину Оргона, крім того, збирається одружитися з його дочкою. Оргон проймається довірою до спорідненої (як йому здається) душі і заповідає йому будинок, майно і всі свої статки. Звичайно, передає й заповітну скриньку.

Нарешті полуда спадає з очей Оргона, та пізно: Тартюф виганяє його з власного будинку. Фінал по-бароковому несподіваний: у справу втручається сам король, і Тартюфа заарештовано.

Образ Тартюфа. На перший погляд, комедія нагадує нам гривуазний (легковажний, грайливий, злегка непристойний) сюжет із «Декамерона» Боккаччо, коли спритний чернець входить у довіру до легковірного городянина і зваблює його дружину чи дочку. Проте Тартюф не в усьому комедійний тип. В ньому багато зловісного, демонічного. Зокрема, для нього не існує моралі. Він віртуозно пристосовується до будь-якої ситуації. Щоразу перед нами нова маска. Особливо віртуозні його мовні перевтілення. Зі святошею Оргоном він говорить як піп, з недосвідченим в суддівській софістиці і нерішучим Клеантом – як господар становища і добродій, з Ельмірою (жінкою Оргона) – як палко закоханий, а в кінці п'єси з переможеним Оргоном – холодним тоном всесильного й неблаганного чиновника. Багато чим він нагадує шекспірівських демонічних авантюристів – Річарда III, Яго, Макбета; «багатогранність» його характеру і здібностей вибликає в пам'яті анархічно-небезпечну «широту» ренесансної людини.

Критика єзуїтів. В образі Тартюфа Мольєр з ризиком для власного життя викрив єзуїтів – членів ордену святих дарів. Девіз єзуїтів: «Мета виправдовує засоби». Орден єзуїтів – породження доби Бароко і контрреформації. Його заснував у 1534 році іспанець Ігнацій Лойола. Комедія стала головною причиною конфлікту між Мольєром і церквою.

«Мізантроп» (1666). Головний персонаж п'єси Альцест одержимий незвичайною манією: він правдолюб, шукач правди. Він закоханий в молоду дворянку Селімену. Але його кохання виявляється у вельми своєрідній формі: він постійно повчає дівчину, терзає її моральними настановами, картає за вияви чисто жіночої легковажності чи цікавості. Йому не вистачає поблажливості до людських слабкостей. Селімену оточують друзі – юні дворяни з простими людськими вадами і слабкостями. Один читає недоладно написаний сонет, другий говорить претензійні компліменти. Але всі вони щирі, відкриті люди. Цієї відкритості не вистачає Альцесту, він відчуває себе в їхньому колі чужим. Альцест вимагає від Селімени кинути друзів і поїхати з ним в село, подалі від світської метушні.

Образ Альцеста. Альцест певною мірою протилежний Тартюфу: йому бракує ренесансної широти прагнень, інтересів, пристрастей, думок, бракує сміливості у вчинках. Всі судження Альцеста про людей походять від якогось вузького, надто абстрактного ідеалу, який він сам собі створив в уяві і яким він себе обмежує лише на шкоду собі. Разом з тим ніякої серйозної життєвої мети у нього немає. Весь свій грізний пафос правдолюба він витрачає на критику легковажної і наївної салонної молоді. Він один з тих, хто згодний навмисно постраждати і приректи себе на самотність, аби довести, що правий він і ніхто більше. Комедія закінчується тим, що Селімена виходить заміж за Оронта, автора недоладного сонета, але люб'язного і широкого юнака.

Барокові риси в драмі. «Мізантроп» багато чим нагадує нам барокову драму, зокрема Кальдерона: тут обмаль дії, в основному розмовляють. Це комедія моральних позицій. Безперечно, тут відбилися філософські принципи «матеріаліста» Гассенді: світ треба сприймати таким, яким він є. Відчутні випадки проти ідеалістичної парадигми: адже Альцест наділений рисами донкіхотства. Критерієм сприйняття світу, вважає автор, мусить бути не уява, що змальовує нереальну досконалість, а здоровий глузд. По-бароковому знеціненим виявляється вчинок. Альцест, ніби Зевс-громовержець, кидає грім і блискавки, тавруючи неправду, кривду і людські вади. Але поле його діяльності – салон милої дівчини, а люди, яких він нещадно таврує, – наївна, в чомусь легковажна дворянська молодь, схильна до безневинних пустощів і розваг. Пафос не відповідає реальності, вчинок не відповідає меті, а результат не відповідає вчинку. Сам Альцест не може побачити реальність в її справжньому образі. Це типово барокова колізія, вона і є джерелом комічного.

Втім, про комізм Альцеста можна сказати, що ми скоріше відчуваємо комічне протиріччя, ніж реальне бажання посміятися. Ця драма – іронічна рефлексія бароко, спрямована на себе: моральне і психологічне самообмеження, приборкання ренесансної широти на користь моральному канону збіднює життя, суперечить людській природі.

«Дон Жуан» (1665). Тут ще менше комічного. Це скоріше барокова драма, ніж класицистична комедія. В центрі твору – розкриття драми нереалізованої волі, знеціненого вчинку. Мольєр розробляє широко відомий ще з часів середніх віків іспанський сюжет про легковажного й сміливого спокусника жіночих сердець, який тоді ж поєднався з сюжетом про кам'яного гостя.

Образ Дон Жуана. Дон Жуан – це людина, народжена для пристрасного кохання. Він весь – втілення руху, життєвої енергії, душевного динамізму, словом, певної ренесансної широти. Але його становище у світі драматичне й безглузде. Він не може зустріти жінку, яка б відзначалася таким самим цілісним характером, діяльним розумом, життєлюбством. Йому набридло одержувати легкі перемоги. В жінці він цінує гордість і достоїнство. А його колишня дружина донья Ельвіра готова принижуватися, аби повернути його почуття.

Дон Жуан не може зустріти духовно рівну собі людину і серед чоловіків. Його зустрічі з різними персонажами – це низка розчарувань. До одних він застосовує зброю холодної софістики, іншим досить лайливого слова, третіх він легко обдурює. На дуелі він легко перемагає двох дворян. Всі ці люди – і жінки, і чоловіки – поруч з ним виглядають слабкими, мізерними, нікчемними, без глибоких і палких почуттів. Поступово ми розуміємо, що Дон Жуан з його невпинною енергією просто самотній і нещасний серед людей.

Сцена зі статуєю командора. Статуя Командора запрошує Дон Жуана на бенкет, Дон Жуан згоджується. Коли ж Командор простягає йому свою кам'яну руку, герой безстрашно приймає фатальне рукостискання. Як зрозуміти цей фінал? Командор, цей представник потойбічного світу, виявився єдиною істотою, в якій Дон Жуан побачив собі рівного. Лише у спілкуванні з інфернальними силами Дон Жуану вдається реалізувати свою могутню життєву енергію. Він вмирає задоволений і гордий собою. Як в античній трагедії, Дон Жуан «підноситься над долею» (Гегель) в момент смерті, на яку він йде свідомо. Та, як в бароковій драмі, час істини настає в момент смерті, і по-бароковому ж звучить питання про сенс життя. Наділена надактивною енергією людина прожила ціле життя і не реалізувала себе. Повністю сутність людини розкрилася в один-єдиний момент – момент смерті. Тоді заради чого варто було жити?

Сумніви у сенсуалізмі Гассенді. У творі відбився певний сумнів у філософії Гассенді. Дон Жуан сприймав життя сенсуалістично – з точки зору ренесансної сваволі. Йому не вистачало певного *ідеалу*, – але не тої вузької догми морального самообмеження, яким обплів себе Альцест, а високої життєвої мети. В цьому полягала його особиста драма. Він заспокоївся лише тоді, коли зустрівся з тим, що не є реальністю. Мірою його особистості стала не земна реальність, а «надреальність», потойбічне. В цій драмі Мольєр-раціоналіст робить прорив за межі барокового мислення, в царину трансцендентного, фактично – ідеалізму.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

Тема 1.

1. Класицизм та його представники. Теоретичні засади класицизму. Нікола Буало «Мистецтво поетичне».
2. Франсуа Малерб. Огляд життя і творчості.
3. П'єр Корнель. Огляд життя і творчості. «Сід».
4. Жан Расін. Огляд життя і творчості. «Андромаха».

Тема 2.

1. Життя і творчість Ж.-Б.-Мольєра.
2. «Міщанин-шляхтич», «Дон Жуан», «Тартюф», «Мізантроп» – цілісний аналіз.

Тема 11.

Барокова лірика

Оновлення тематики. Барокова лірична поезія є кроком уперед порівняно з ренесансною лірикою щодо урізноманітнення й ускладнення тематики і поетичних форм. Ренесансний сонет перестає бути домінуючою жанровою формою. Оспівування кохання і жіночої вроди поступово переростає в оспівування краси світу, в якій поети знаходять відтінки дивовижності і примхливої таємничості. Цю дивовижність і красу в усіх виявах життя сміливо зближують між собою.

Консейт. Поширюється *консейт* – складна метафора (Консейт (концепт) розробляли ще поети шекспірівської доби. Див., зокрема, сонет 47 В. Шекспіра), звернута до активної уяви, поступово витісняє ренесансні епітет і порівняння, зорієнтовані на зорові враження. Споріднене консейту явище – дотепність, гострий розум – wit. За твердженням теоретика бароко Є. Тезауро, консейт як художній прийом притаманний і іншим видам мистецтва. «Вони (майстри дотепу) з неіснуючого роблять існуюче, з нематеріального – предметне, і ось вже лев стає людиною, а орел – містом. Вони поєднують жінку з образом риби і створюють сирену як символ пестошів, вони поєднують тулуб кози зі змією і утворюють химеру – ієрогліф, що має означати безумство». Консейт в поетичному творі, за словами С. Джонсона (XVIII ст.) – це «комбінація образів, не подібних один до одного, або відкриття таємної подібності у предметах, що здаються неподібними».

Гонгоризм і марінізм. У своєму багатовимірному баченні природи барокові поети виявляють більше спільного з ранньоренесансною італійською лірикою, пройнятою ще середньовічним містицизмом (Данте, Петрарка), ніж з яскраво чуттєвими сонетом чи одою високого Відродження (Ронсар, Дю Белле). Так, наступний сонет іспанця Луїса де Гонгори (1561–1627) починається нібито розгортанням типової петраркіанської колізії «любові-страждання», але продовжується як складний *символ*, в основі якого – узагальнені образи Поета і Весняної Природи.

Вже тричі Аквілон несамовитий
Зелених нив незайманість терзав,
І тричі Феб оновлений вставав
Колхідське золоте руно зігріти,
Відколи йду я (намертво пробитий
Стрілою) скрізь, де голос твій лунав,
О наймиліша, де по морю трав
Німими знаками палають квіти.
В траві не видно крапельин рудих
Моєї крові; твій політ – із тих,
Що в небі грають дивокольорами.
Аж наостанку пастухи за нами
Слідами йдуть, що на землі ми їх
Лишаємо: я – кров'ю, ти – квітками.

Такий стиль, коли конкретні зорові образи, підкоряючись грі примхливої уяви, продовжують своє життя в царині переносних, символічних значень, одержав назву

гонгоризм. В Італії аналогічні риси поетичного стилю пов'язують з поетом Джамбаттіста Маріно (1569–1625) під ім'ям *марінізм*. У своєму вільному польоті асоціацій барокова поезія поступово долає раціоналізм ренесансної поезії. Разом з тим поезії бароко властивий високий рівень поетичної рефлексії.

Пішов останній акт моєї драми,
Остання миля мандрівок моїх,
Все швидше рух до рубежів сумних,
До всім навстріч розчахнутої брами.
(Джон Донн, 1572–1631)

Алегоризм і параболічність також зорієнтовані на виявлення уявленої внутрішнім зором універсальної співвіднесеності цілого («телеологічного» фатуму) й окремого (людської долі):

Звелася люта велич нанівець –
Так церква у вогні знайшла кінець.
Вітрила ремонтує екіпаж,
Немов лахміття, звис наш такелаж.
Уламки скрізь.
У тій шаленій грі
Було сигнальні збито ліхтарі (...)
В цій мертвій тиші, де нема надій,
Рятуюсь я від божевільних мрій
Про славу, про кохання та про мить,
Яка мене від лих навек звільнить.
Мету я втратив.
Жити без мети,
Коли ти боягуз, не зможеш ти.
За кожен хибний крок, за день борні
На нас чигають муки прешрашні...
(Джон Донн)

Барокова поема

Джон Мільтон. Бароко рішуче вводить в літературу проблему моралі. Воля ренесансних героїв не знає обмеження, але письменники ніколи спеціально не порушували питання її моральності. Показуючи світ у бурхливому русі та становленні, мистецтво бароко розкриває в людині болісну внутрішню боротьбу, що розгортається, як правило, між двома *рівнозначними* мотивами. Цим самим вони приводять людину до моральної проблеми, яка нерідко розв'язується втручанням вищої сили (як в драмах Гріфіуса і Кальдерона), проте нерідко стає справою самих персонажів, як це ми бачимо у творчості англійця Джона Мільтона (1608–1674).

«Втрачений рай». В основу головного твору Мільтона – поеми «Втрачений рай» покладено біблійний сюжет, який поет нерідко трактує просто-таки по-ренесансному. Стислі і стримані рядки Святого Письма він наснажує широким диханням живого життя з його яскравими барвами, чарівними звуками і всіма видами руху – від могутніх

катаклізмів небесної битви янголів і сатанинського війська, створення землі і всесвітнього потопу до найніжніших порухів у Раю. Можна сказати, що в художньому плані поет освоїв поєднання естетики піднесеного (відчуття схвильованості і внутрішньої розбурханості, яке, за І. Кантом, викликає в нас спостереження явищ, що перевищують спроможності людських фізичних чи розумових сил) і прекрасного (почуття внутрішньої гармонії і спокою).

Мільтон застосовує широкий діапазон прийомів Гомерового епосу, зокрема його порівняння, які за своєю сутністю мають підносити предметний і чуттєвий світ. Нас вражає пластичність, зримість створеного Мільтоном світу, його закоханість у життя.

Провіденціальна ідея. Від Вергілієвої «Енеїди» він бере ідею провіденціального твору, поширеного в добу зміцнення ренесансних держав. У такому творі описується вирішальна історична подія минулого, яка приведе світ до сучасного його стану. У Мільтона це гріхопадіння Адама і Єви. Так визначається кінцева точка, до якої веде думку свого читача поет. Подібний елемент задуму надає твору параболічного характеру і є явно бароковим.

Сюжет. Сатана повстає проти Бога, той скидає його у безодню; так утворюється Пекло. Перемігши сили зла, Бог створює землю, а на ній Рай і Адама та Єву. Архангел розповідає першим людям історію створення землі, природи і всього живого на ній, про всесвітній потоп (тут застосовується Гомерів прийом ретроспективної композиції). Тим часом ми дізнаємося, що Сатана, аби помститися Богові, вирішив спокусити перших людей.

Колізія рівнозначних мотивів. Мільтон розкриває боротьбу мотивів у душі Адама і Єви. За своїм моральним змістом ці мотиви рівнозначні й характеризують вищу людську сутність: відданість і вдячність (у даному випадку – Богові, який створив людей) та розум і кохання; проте вони трагічно зіштовхуються між собою.

Єва міркує так: якщо Бог сотворив їх як живих людей, тобто виділив із неживої природи, то їхня людська сутність може виразитися лише у вільній волі (це типово ренесансна думка). Вільна воля людини виражається у вільному пізнанні світу. Ніщо не може перешкоджати людині вільно пізнавати природу добра, зла (це типово барокова думка; згадаймо, як Паскаль, наслідуючи Декарта, писав: «Я можу уявити людину без рук і ніг, але не без думок»). Так Єва доходить висновку, що сама її людська природа зумовлює право зірвати заборонений плід з дерева пізнання (сюжет, центром якого стає вчинок, побудований за принципом розгортання силогізму).

Далі дається складне мотивування вчинку Адама. Його спонукають розділити гріх Єви вірність і співчуття. Ці кращі якості, поряд з мисленням, також притаманні людській природі. Адаму не потрібне райське блаженство, якщо його подруги не буде там: «Я не міг би, залишаючись в Раю, спокійно і байдуже спостерігати, як страждає моя Єва. Рай утратив би для мене свою цінність!»

Бароковий індивідуалізм. Мільтон опиняється перед необхідністю виразити своє ставлення до гріхопадіння прабатьків. На відміну від поширених дрібних пороків у Дантовій поемі, тут йшлося про вчинок, який визначав долю всього людства на землі. Сам Мільтон був палко віруючою людиною, він знав, що вчинок Адама і Єви призведе до величезних нещасть, страждань і загибелі мільйонів, до релігійних воєн і революцій. Та як барокового мислителя його більш захоплює проблема людського сумління і самоусвідомлення. Подібно до Данте, який з людського погляду визнає за грішниками у Пеклі

право на власні почуття, Мільтон також виправдовує Адама і Єву з більш високої точки зору, порівняно з ортодоксальною конфесійною. Це точка зору *барокового індивідуалізму*, суттю якого є право особистості утверджувати себе в самостійному мисленні та прийнятті рішення.

Сатана. Тепер стає зрозумілим, чому так «нетрадиційно» створив Мільтон образ Сатани. В цьому персонажі чимало рис *ренесансного титанізму*. Він викликає в пам'яті шекспірівських персонажів Річарда III, Яго, Макбета, які у своїх монологах виражають глибоку образу на долю, що стала на заваді їхнім прагненням, та готовність перебороти її у рішучому і зухвалому вчинку. Залежність Сатани від Бога сковує його вільну волю, тоді як він прагне до самостійного рішення і мети. Цим пояснюється його бунт, що скерований проти покори як такої, проти примусу і насильства над особистістю в будь-яких формах. Це *бунт самовизначення*, фактично вияв барокового індивідуалізму.

Але, ставши вільним, Сатана тим самим прирікає себе на трагічну самотність і страждання. Йому непросто примиритися з думкою, що заради самоствердження він мусить підняти руку на красу, юність, щастя. Тож мотиви і переживання Сатани складніші, ніж, скажімо, у Яго («Отелло»); на відміну від цього шекспірівського героя, в душі Сатани анархічній сваволі протистоїть такий самий могутній моральний мотив.

Сатана не просто хоче зухвало зруйнувати світлу гармонію і безтурботний спокій перших людей у Раю. Він не може змиритися з тим, що ця гармонія рабського самозасліплення і спокій бездумної покори зводять людей до рівня неживої природи і зберігають вищу владу, джерело вічної нерівності. Сатана викликає у читача не лише осуд, а й симпатію, співчуття.

Бог. Бог виступає в поемі як символ світового порядку, гармонії, непорушних законів Всесвіту. Він – творець; піднесене і прекрасне поєднуються в його діяннях. Такою є Земля в час її бурхливого становлення, Рай як долання хаосу, такі перші люди. Бог втілює в поемі античну (і ренесансну) ідею гармонійного фатуму.

Концепція трагедійності. Мільтон опиняється перед складною проблемою. Він схиляється до визнання вільної волі людини, яка виявляється для нього у свідомо прийнятому рішенні на основі самостійного мислення. І тут він виступає як наступник Відродження. Але як бароковий мислитель і протестант-індепендент Мільтон схильний до визнання залежності всього сущого від незмінного і вічного світового порядку і вищої волі. Він не може примирити індивідуальну вільну волю і бароковий фатум – говорячи філософською мовою, окреме і загальне, кожне з яких за означенням прагне самодостатності. Це надає його творові барокової напруженості, трагедійності, яка хвилює і сучасного читача.

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Загальна характеристика барокової лірики: представники, мотиви лірики.
2. Барокова поема. Джон Мільтон. Життя і творчість.
3. «Втрачений рай» – цілісний аналіз.
4. Жан де Лафонтен. Життя і творчість. Аналіз байок та афарозмів.

Тема 12.

Бароковий роман

Доба Бароко збагатила літературу специфічним жанром роману, що ґрунтувався на продуктивних традиціях *шахрайського роману*. Розквіт жанру відбувається в Іспанії (див. вище) і Німеччині.

Г. Я. К. Гріммельсгаузен. Німецький письменник Ганс Якоб Крістоффель Гріммельсгаузен (бл. 1621 – 1676) належить до найвидатніших прозаїків бароко. Він здобув собі славу романом «Заповзятливий німецький Сімпліціссімус» (1669). Твір написаний у традиціях гробіанської літератури і європейського шахрайського роману. Автор поєднує життєпис головного персонажа з конкретною історичною подією – Тридцятилітньою війною, яка стала національним лихом для німців.

Ідеї Мартіна Лютера в романі. В «Сімпліціссімусі» людина постає як істота морально нестійка, безпомічна у своїх рішеннях і вчинках, загублена в безкінечних обширах земного світу і підвладна фатальній долі – сліпій Фортуні. В підтексті проходить характерна для бароко суперечка про моральну природу людини.

На думку Аврелія Августина, вільна воля людини здатна творити лише зло. Подібно до нього М. Лютер вважав, що лише допомога провидіння або божественна напередвизначеність допомагає людині, чия воля нестійка і несамостійна, зробити правильний вибір. Ці ідеї були поширені тоді і знайшли відбиття у творі.

Маятник як принцип композиції. Оповідь ведеться від першої особи. Сюжет побудований як нескінченна низка пригод Сімпліція (Ім'я персонажа означає латинською мовою «простак найпростіший») – то драматично суворих і небезпечних для життя, то веселих і комічно захоплюючих, то брутальних і відверто аморальних. Композиційно події роману чергуються за принципом маятника: «везіння – невезіння». Їх можна уявити як рух колеса Фортуни. Ніколи ні герой, ні читач не можуть передбачити наступної події, яка залежить не від волі героя, а від втручання сліпої випадковості. Композиція відбиває барокове світорозуміння автора.

Принципу тотальної випадковості відповідає і географія роману. У пошуках щасливої Фортуни Сімпліцій обходить пішки всю Німеччину, живе у Швейцарії, Франції, Угорщині, служить російському царю, знемагає в полоні у татар під Астраханню, блукає шляхами далекої Кореї, нарешті опиняється на ненаселеному острові в Індійському океані. Тут він пише на пальмовому листі історію своїх поневірянь, яку ми й читаємо.

Шлях героя до нового життя. Автор складними шляхами веде свого персонажа до духовного прозріння і відродження до нового життя. Спочатку єдине прагнення Сімпліція – вижити будь-що-будь. Заради цього він не гребує ніякими засобами, заняттями і професіями. Він і солдат-ландскнехт, що не нехтує мародерством і насильством; він мусить вдавати з себе блазня при королівському дворі; досхочу користується невибагливим коханням жінок під час своєї придворної і військової кар'єри; стає егерем, але не утримується, щоб не красти коней, свійської худоби і всього, що трапляється під руку; паломником мандрує до святих місць «з горохом у чоботях»; накопичує чималенький капітал, але розоряється; двічі намагається одружитися і влаштувати спокійне сімейне життя, але щоразу зазнає невдачі; через віспу втрачає приємний голос і привабливу зовнішність – знаряддя його успіху серед людей. Нарешті повністю розчаровується в «марноті марнот» і оселяється на безлюдному острові, де знаходить сенс життя у

спогляданні природи і роздумах про її таємниці. Все життя Сімпліція підкорено сліпій долі, яка, ніби величезні хвилі в розбурханому морі, то підносить, то скидає його додола.

Чи можливі в житті розумний порядок і справедливість? Таке питання постійно звучить у підтексті книги. Автор недвозначно відповідає на нього усамітненням свого персонажа, який віднині не хоче мати нічого спільного з суспільством. Крім того, він вводить одного персонажа – божевільного волоцюгу, який розповідає про прийдешній «золотий вік». Це нове життя нібито буде здобуто подвигами «німецького героя».

Стиль твору. Бароковість стилю виявляється тут у складному синтезі масштабності і деталізації. Ми бачимо величезну увагу до дрібних обставин і вчинків, побутових деталей і характеристик. Всі вони і утворюють в результаті ту саму «марноту марнот», яку засуджує Сімпліцій на океанському острові наприкінці свого аморального і пристосовницького життя.

Образність роману пройнята бароковою параболічністю і символікою. Невипадково розповідь починається з раннього дитинства персонажа. Образ дитини – це символ нерозуміння, притаманного людині як такій. Ось ландскнехти нападають на хутір його батьків. Батька прив'язують до колоди, натирають *голі* підошви сіллю, і осел починає злизувати своїм язиком сіль. Батько заходиться від сміху і вмирає у страшних муках. А нетямущий малюк Сімпліцій сідає поруч і, не розуміючи справжнього смислу, починає реготати разом з батьком. Смісл образу прозорий: людині не дано осягнути справжнього зв'язку між видимістю і сутністю, між причиною і наслідком.

Так само властиво людині помилятися щодо моральності інших людей. Із здивуванням розповідає маленький Сімпліцій про служницю в їхньому домі на хуторі. Завжди спокійна, дівчина раптом почала несамовито кричати, коли солдати завели її в сарай, а потім вона ж, завжди привітна й акуратна, якою звик її бачити малюк, з'явилася на подвір'ї простоволоса, в роздертому вбранні. І тут справжній смисл прихований від свідомості.

До роману сюжетно примикають життєписи бравого вояка Шпрінгінсфельда і волоцюжки Кураж, який пізніше послужив основою для драми Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».

Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:

1. Бароковий роман Г. Я. К. фон Гримальсгаузена «Сімпліцій Сипліцисимус». Історико-культурне підґрунтя роману. Історія створення роману. Традиції іспанського крутійського роману і їх трансформація Гримальсгаузенем (тип оповіді, калейдоскопічність, філософія випадку тощо). Політична та релігійна ситуація в Німеччині, Тридцятилітня війна. Відображення барокового світогляду: мотиви, символи, алегорія в романі.

2. Жанрові особливості роману «Сімпліцій Сипліцисимус». Поетика бароко в романі: поєднання умовного з живописною конкретністю, емблемно-алегорична образність, метафоричність, риторичність, контрастність, композиційні прийоми героїко-галантних романів тощо.

3. Реальність і вигадка в романі. Тема Тридцятилітньої війни (1618–1648) у творі. Своєрідність утопічних картин у романі Гримальсгаузена. Проаналізувати зображення утопії Муммельзеє.

4. Образ головного героя. Історія головного героя роману. Сімпліцій і пікаро.

Висновки

Бароко долає ренесансний антропоцентризм, що виявлявся у безмежному пануванні індивідуалістичної, навіть анархічної людської волі, яка була моральним законодавцем сама для себе. Бароко намагається співвіднести людське буття як окреме з певними початками універсального буття як цілого. Ціле стає вихідною точкою для етичних, розумових, віросповідних, естетичних вчинків людини (як окремого) та їх оцінки.

Бароко поглиблює проблематику мистецтва порівняно з Відродженням. Воно вносить у нього універсально широкі світоглядно-естетичні категорії, такі як життя і смерть, істина і видимість, Бог і людина, моральність і гріховність, ціле і окреме, закономірність і випадковість... В добу Бароко починається історія нової європейської філософії, де всі ці категорії осмислюються не в теологічному, а в антропологічному плані. Бог стає у філософії Спінози, Декарта, Лейбніца логічною категорією, найвищим логічним абсолютом, в якому зникають усі протиріччя. Конфесійний конфлікт між католиками та протестантами в ту добу відбивав, на наш погляд, спонтанне прагнення суспільства востаннє зберегти свою ментальну єдність, підпорядкувати окреме загальному. Така сама, по суті, прихована основа встановлення політичного абсолютизму в окремих країнах (Франція).

Щодо психології особи, то бароко оптимізує індивідуальні рішення. Це можна спостерігати в усіх проявах буття людини: у політиці, релігійному почутті, у мистецтві. Література зафіксувала формування тієї еталонної індивідуальної самосвідомості – критерію вчинків людини, – яку згодом називатимуть *совістю*.

Бароко було універсальною художньо-стильовою системою, що віддзеркалювала загальну спрямованість національного життя в його духовній єдності. В цьому значенні Бароко, без сумніву, було спадкоємцем Відродження. Етика, самопізнання сприймалися тепер як барокові духовні універсалиї. Світ психологічно осягався як нескінченний зв'язок окремого, випадкового, емпіричного із загальним, закономірним, ідеальним. Найбільш яскраво така настанова відбилася у вченні про монади Г. В. Лейбніца, котрий проголосив, що людина рівна Космосу як рівноцінні дві окремі монади. Уперше після Відродження людина починала усвідомлювати себе як суспільна істота. Відчуття суспільства, громадського життя – відчуття, яке загалом ще не було відоме за доби Відродження, виражається, зокрема, в розвитку естетики *одягу*. Але найбільше – у новому відчутті мови, у намаганні впорядкувати її згідно з естетичними вимогами. Бачимо його також у високому авторитеті *вченості*, що вже переходила за рамки церковної *scholae* і починала служити всьому суспільству. Мистецтво тієї доби зафіксувало прагнення естетизувати суспільне буття, а також і приватне життя людини. Зросла музична розкіш церковної відправи – цієї найважливішої форми публічності за доби Бароко. Іншим важливим центром громадського життя став театр, що вперше після тисячолітньої перерви подавав досконалий синтез поетичного слова та образотворчого мистецтва, музики й пластики тіла.

Були тенденції унормувати всі ці прояви духовного оновлення, підкорити їх єдиному началу. В церковному житті ці напрямки чітко окреслились в Італії та Іспанії, в політичному – у Франції. Тут спостерігається спроба зробити літературу частиною державної ідеології, що, природно, не могло не накласти на неї певного відтінку. Звичайно, характер самої ідеології в ті часи значно відрізнявся від сучасної. Ми можемо

охарактеризувати її як почуття станової честі, що розуміли як складну сукупність моральних, естетичних та релігійно-правових елементів. Все це можна побачити, зокрема, в літературі *класицизму*, що на свій лад відобразила добу Бароко як окремий художній напрямок. Класицизм збагатив універсальну стильову систему бароко елементами, що виявились продуктивними для подальшого розвитку літературної форми у наступному XVIII столітті.

ПИТАННЯ ДО ПІДСУМКОВОГО МОДУЛЬНОГО КОНТРОЛЮ З КУРСУ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ XVII–XVIII СТ.

Бароко і Класицизм

1. 17 ст. як культурно-історична епоха. Література XVII ст., загальний огляд. Бароко й класицизм, порівняльний аналіз. Принципи класицизму. Філософська основа. Прогресивне значення поезики класицизму, її обмеженість.
2. Іспанське бароко й творчість П.Кальдерона. Проблема честі у 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 «Гартюф» як «висока комедія». Історія написання, основний конфлікт, характеристика персонажів за групами. Порівняльний аналіз образів Журдена та Оргона. 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 Симпліциссімус». Бароковий характер роману. Ідея утопічного суспільства.

Берегасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора:

План-конспект семінарів з дисципліни «Література Відродження і Бароко» для студентів-філологів.

Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці II. Берегово 2023. 116 – с.
(українською мовою).